

Antanas Andrijauskas

Rytų Azijos
tradicinė estetika
ir meno teorija

KOMPARATYVISTINĖS RYTŲ IR VAKARŲ KULTŪROS, FILOSOFIJOS IR MENO STUDIJOS

Bibliotheca Orientalia et Comparativa

XVII tomas



Antanas Andrijauskas

Far East
Traditional Aesthetics
and Art Theory

Knygų serijoje publikuojami Lietuvos kultūros tyrimų instituto bei kitų Lietuvos institucijų mokslininkų tyrinėjimai, kuriuose remiantis pirminiais šaltiniais analizuojami įvairūs klasikinių Azijos civilizacijų ir tradicinių kultūrų aspektai, jų sąveika su Vakarų civilizacijos etinėmis, estetinėmis vertybėmis ir pasaulėžiūrinėmis nuostatomis, atskleidžiamos tarpkultūrinio dialogo metamorfozės.

Šioje serijoje išleista:

1. Beinorius A., *Sąmonė klasikinėje Indijos filosofijoje*, Vilnius, 2002, 528 p.
2. Uždavinys A., *Helėniškoji filosofija nuo Numenijo iki Sirijano*, (Rytai–Vakarai–Lietuva), Vilnius, 2003, 332 p.
3. Andrijauskas A., *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai*, Vilnius, 2004, 624 p.
4. Poškaitytė L., *Estetinė būtis daoizme*, Vilnius, 2004, 296 p.
5. Jaskūnas V., *Vizualiosios tapatybės. Indijos meno recepcija Vakaruose*, Vilnius, 2005, 232 p.
6. Uždavinys A., *Simbolių ir atvaizdų interpretacijos problema senovės civilizacijose*, Vilnius, 2006, 330 p.
7. Beinorius A., *Imagining Otherness: Postcolonial Perspective to Indian Religious Culture*, Vilnius, 2006, 216 p.
8. Žukauskienė O., *Meno formų metamorfozės: komparatyvistinė Focillono ir Baltrušaičio menotyra*, Vilnius, 2006, 288 p.
9. Guzevičiūtė R., *Tarp Rytų ir Vakarų. XVI–XIX a. LDK bajorų kostiumo formavimosi aplinkybės ir pavidalai*, Vilnius, 2006, 392 p.
10. Makselienė S., *Intelektualinis vėlyvosios Bizantijos gyvenimas*, Vilnius, 2007, 231 p.
11. Andrijauskas A., *Amžinybės ilgesys: Tradicinė indų kultūra, estetika ir menas*, Vilnius, 2015, 608 p.
12. Andrijauskas A., *Vaizduotės erdvės: tradicinė kinų estetika ir menas*, Vilnius, 2015, 608 p.
13. Uždavinys A., *Philosophy and Theurgy in Late Antiquity*, Vilnius, 2016, 288 p.
14. Andrijauskas K., *Kinijos, Indijos ir Rusijos susidūrimas Euroazijos civilizacinėse erdvėse*, Vilnius, 2016, 320 p.
15. Kapočiūtė-Vaitkuvienė A., *Komparatyvistinė menotyra*, Vilnius, 2017, 268 p.
16. Andrijauskas A., *Artimųjų Rytų, Indijos ir Islamo pasaulių estetika ir meno teorija* (1), Vilnius, 2017, 720 p.
17. Andrijauskas A., *Rytų Azijos tradicinė estetika ir meno teorija* (2), Vilnius, 2017, 720 p.

LIETUVOS KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

ESTETIKOS IR MENO FILOSOFIJOS IDĖJŲ ISTORIJA:
RYTAI-VAKARAI

Antanas Andrijauskas

Rytų Azijos
tradicinė estetika
ir meno teorija

Vilnius
2017

ESTETIKOS IR MENO FILOSOFIJOS IDĖJŲ ISTORIJA:
RYTAI–VAKARAI

Antanas Andrijauskas

Rytų Azijos tradicinė estetika ir meno teorija

Monografijos spausdinimą finansavo

UAB „3T –Transfers Technologies for Textile“

Redakcinė kolegija

prof. habil. dr. Antanas Andrijauskas (pirmininkas),
dr. Vaclovas Bagdonavičius, prof. (h.p.) Audrius Beinorius,
prof. habil. dr. Michel Hulin (Prancūzija), dr. Valdas Jaskūnas,
prof. habil. dr. François Jullien (Prancūzija), prof. habil. dr. Bronislovas Kuzmickas,
prof. habil. dr. Vladimir Maliavin (Rusija), dr. Loreta Poškaitė,
dr. Vytautas Rubavičius, prof. habil. dr. Hidemichi Tanaka (Japonija)

Recenzavo

Akad. prof. Algis Mickūnas
Prof. habil. dr. Bronislavas Kuzmickas
Prof. (h.p.) Audrius Beinorius

Monografiją apsvarstė ir spaudai rekomendavo

Lietuvos kultūros tyrimų instituto Mokslo taryba

ISSN 2424-3965

ISBN 978-9955-868-96-5

© Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2017

© Antanas Andrijauskas, 2017

Skiriu mylimai
Žmonai

TURINYS

Pratarmė / 9

Pirma dalis. KINIJA

KINŲ TRADICINĖ ESTETIKA IR MENAS / 14

- Tradicijos galia ir kinų estetiškumo samprata / 14
- Kinų estetiškas meninis kanonas / 20
- Estetinės minties istorijos periodizavimas / 25
- Estetikos ir meno teorijos traktatai / 29
- Kinų estetinių kategorijų savitumas / 41
- Tuštumos neišsemiama potencija / 46
- Harmonija ir grožio sąvokos reliatyvumas / 51
- Natūralumas, paprastumas, tyrumas ir prėskumas / 59

KINŲ MENO SAVITUMAS / 65

- Meno samprata / 65
- Meno stilius, mokykla ir kryptis / 72
- Mįslinga meno simbolių kalba / 77
- Perspektyvinės sistemos / 89
- Kompozicinio mąstymo subtilybės / 94

MENININKAS, MENINĖS KŪRYBOS PROCESAS IR MENO KŪRINYS / 103

- Menininko vaizdinys / 103
- Menininko ryšys su gamta / 114
- Meninės kūrybos proceso ypatumai / 120
- Vynas, haliucinogeninės medžiagos ir beprotybės apraiškos kūryboje / 134
- Meno kūrinys ir jo būties formos / 138
- Erdvė, laikas ir meninė forma / 143
- Ritmo estetiškos funkcijos ir linijos magija / 149
- Spalva ir bespalviškumas / 156

HIERARCHINIS MENŲ SISTEMOS POBŪDIS / 165

- Kinų menų sistemos ypatumai / 165
- Muzika – Visatos harmonijos atspindys / 168
- Poetinio meno kultas / 182
- Vaizdinio prado iškilimas kaligrafijoje / 187
- Tapyba kaip tylioji poezija / 198
- Skulptūros formų įvairovė / 207
- Kinų sodų meno estetika / 211
- Dramos meno ryšiai su muzika / 218

FILOSOFINĖ IR MENOTYRINĖ ESTETIKA / 224

- Dviejų estetišės minties srautų skirtumai / 224
- „Permainų knyga“ („Yijing“) ir filosofinės estetikos ištakos / 229
- Konfucijaus ir konfucianizmo tradicijos estetika / 234
- Klasikinio filosofinio daoizmo estetika (Laozi ir Zhuangzi) / 239
- Čan estetikos tradicija / 253

MENOTYRINĖS VAIZDUOJAMOSIOS DAILĖS ESTETIKOS IR MENO RAIDAI / 264

- Dailėtyrinės istoriografijos tapšmas (Zhu Jingxuan, Zhang Yanyuan, Guo Ruoxu) / 264
- Ankstyvosios menotyrinės estetikos tapšmas / 273
- Tang ir Penkių dinastijų valdymo laikų peizažo estetika (Wang Wei, Jing Hao, Li Cheng) / 291
- Šiaurės Song peizažo estetika (Fan Kuan, Su Shi, Mi Fu, Guo Xi, Li Tang) / 304
- Pietų Song peizažo tapybos iškilimas (Liang Kai, Ma Yuan, Ma Lin, Xia Gui, Mu Qi) / 333
- Intymumo įtakos augimas Yuan epochoje (Zhao Mengfu, Wu Zhen, Ni Zan, Huang Gongwang) / 351

TRADICIJŲ METAMORFOZĖS MING IR QING EPOCHOSE / 366

- Peizažo tapybos kanonizavimas / 366
- Estetinių idealų kaita Qing epochos pradžioje / 374
- Shi Tao „Vieningos linijos“ meno filosofija / 378
- Wang Gai estetika / 384
- XIX a. sukrėtimai ir jų poveikis estetišės minties ir meno raidai / 387

TRADICIJOS SAULĖLYDIS IR MODERNĖJIMAS / 392

- Estetišės minties ir meno viršmai XX a. pradžioje / 392
- Intelektualų tradicijų tąsa Huang Binhong kūryboje / 403
- Tautinių dailės tradicijų sklaida Qi Baishi kūryboje / 406
- Xu Beihong universalumas / 409
- Zhang Daqian genijus ir tradicijos galia / 413
- Maoistinė „revoliucinio realizmo“ estetika ir pomaostinio periodo prieštaraivimai / 420

Antra dalis. JAPONIJA

JAPONŲ ESTETIKOS IR MENO TEORIJS IŠTAKOS / 426

- Saviti tradicinės japonų estetikos bruožai / 426
- Periodizacijos problemos / 433
- Šintoizmas ir japonų estetišės bei meninės kultūros ištakos / 436
- Poezijos ir literatūrinės estetikos užuomazgų sklaida / 445

ARISTOKRATIŠKA HEIAN KULTŪRA / 449

- Pagrindiniai Heian epochos kultūros ir estetišės minties bruožai / 449
- Kaligrafijos estetikos ir meno tapšmas / 454
- Estetiniai *yamato-e* tapybos principai / 459
- Ki no Tsurayuki estetika ir tautinės poetinės savimonės tapšmas / 463
- Sei Shōnagon ir Murasaki Shikibu literatūrinė estetika / 467

DZEN ESTETINIŲ IDEALŲ IŠKILIMAS KAMAKUROS EPOCHOJE / 476

- Dzenbudizmas ir Kamakuros epochos estetiškos kultūros bruožai / 476
- Menas kaip dzenbudizmo patirties perteikimo priemonė / 484
- Pagrindinės dzen estetikos kategorijos / 490
- Dzen estetikos ir meno principai / 494
- „Meno kelias“ ir dzenbudizmo idealų įtakos stiprinimas / 500

MUROMACHI EPOCHOS ESTETINĖS KULTŪROS SKLAIDA / 506

- Muromachi epocha ir Nijō Yoshimoto *renga* poezijos estetika / 506
- Zeami Nō teatro estetika / 510
- Dzen kaligrafijos iškilimas / 522
- Monochrominės *sumi-e*, tapybos estetiškie principai / 525
- Ikkyū Sōjuno tapybos estetika / 533
- Sesshū peizažinės tapybos estetika / 538

JAPONŲ RENESANSO IDĖJŲ SKLAIDA MOMOYAM EPOCHOJE / 544

- Specifiniai japoniškojo renesanso estetikos bruožai / 544
- Japoniškųjų sodų estetika / 552
- „Arbatos kelio“ estetika / 557
- Sen no Rikyū arbatos ceremonijos estetika / 566
- Dekoratyvinės tapybos mokyklos ir Tosos Mitsuoki tapybinės estetikos principai / 577
- Unkoku, Hasegawa ir Sog tapybos mokyklos / 582

EDO EPOCHA / 585

- Saviti XVII a. estetikos ir meno bruožai / 585
- Nacionalinių mokslų mokyklos estetika / 589
- Nishikawos Sukenobu estetika / 593
- Chikamatsu Monzaemono lėlių teatro (*bunraku*) estetika / 595
- Matsuo Bashō estetika ir menas / 602
- Kyōto tapybos mokyklos iškilimas (Honami Kōetsu, Tawaraya Sōtatsu, Ogata Kōrin) / 609
- Kaligrafijos atgimimas ir Yūshō estetika / 614
- Estetiškie *haiga* ir *zenga* spontaniškos tapybos mokyklų principai / 619
- Bunjinga (nanga)* tapybos estetika / 624
- Klasikinės japonų *ukiyo-e* raižybos estetika / 636

Reziumė anglų kalba (Summary) / 653

Literatūra / 670

Kinijos ir Japonijos istorijos periodizacijos / 694

Pagrindiniai kinų kaligrafijos, tapybos ir muzikos tradicinės estetikos traktatai / 696

Kinų terminų žodynelis / 698

Japonų terminų žodynelis / 700

Asmenvardžių rodyklė / 702

Turinys prancūzų kalba / 710

Turinys anglų kalba / 713

Turinys rusų kalba / 716

PRATARMĖ

Šis dviejų pagrindinių Rytų Azijos estetikos ir meno tradicijų tyrinėjimui skirtas veikalas yra antroji knyga iš trijų dalių visuotinei estetikos ir meno filosofijos istorijai skirto mano leidinių ciklo „Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija: Rytai–Vakarai“. Joje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į tradicinės kinų ir japonų estetinės minties ir meno savitumo, ištakų, svarbiausių raidos etapų, įtakingiausių krypčių, mokyklų, koncepcijų, idėjų komparatyvistinę analizę kitų civilizacinių tradicijų idėjų aplinkoje.

Kinija buvo ir tebėra pagrindinis Rytų Azijos kultūrinio arealo centras, viena iš keturių seniausių, greta egiptiečių, šumerų, indų, „didžiųjų upių“ motininė civilizacija. Tūkstantmečiais ji buvo ir pagrindinis pasaulinės civilizacijos centras, jos vedlys, savo ekonomine galia, socialine sandara, urbanizacija, kultūros, mokslo laimėjimais gerokai lenkęs Vakarų šalis. Tai suformavo imperinės epochos kinams būdingą begalinį pasitikėjimą savo kultūros, estetinės minties ir meno tradicijų galia. Rytinėje Euroazijos dalyje izoliuotų nuo kontinento salų archipelage išsiskleidusi japonų kultūros tradicija yra nepalyginamai jaunesnė ir imlesnė išorinėms įtakoms, todėl ankstyvajame savo raidos etape ji buvo esmingai paveikta didingų kinų ir indų budistinės kultūros tradicijų sklaidos. Tačiau ilgainiui japonai sukūrė savitą itin rafinuotą estetikos ir meno tradiciją, kurios poveikis regimas visose dabartinės jų kasdienės kultūros srityse.

Nežinantis pagrindinių Rytų Azijos estetikos principų suvokėjas, kontempliuodamas įstabius šios tradicijos peizažo tapybos meistrų kūrinius, dažniausiai suvoks tik išorinį formalų jų sluoksnį, tapymo meistriškumo, kompozicijos, neužpildytų erdvių emocinio poveikio galią, o daugelis kitų svarbių estetinių, simbolinių, psichologinių šio meno aspektų jam taip ir liks nepasiekiami. Vadinasi, siekiant geriau suvokti skirtingų civilizacinių pasaulių estetinių idealų ir meno formų grožį, *būtinai atsivėrimas kitokioms vertybių ir simbolių sistemoms, etnocentrinio mąstymo stereotipų įveikimas ir pažintis su kitų tautų pamatinėmis pasaulėžiūrinėmis bei mąstymo kategorijomis*. Šis kelias tiek Rytuose, tiek Vakaruose į „kito“ estetinių idealų bei meno formų savitumo pažinimą buvo ir išlieka ilgas bei sudėtingas.

Šioje knygoje atsispindi daugelio man svarbių gyvenimo epizodų ir brangių žmonių įtakos pėdsakai. Pirmąjį postūmį domėtis Rytų Azijos kultūromis, jų estetika ir menu patyriau dar besimokydamas Kauno meno mokykloje, kur žavėjausi Rytų dailės tradicijų įkvėptais M.K. Čiurlionio paveikslais ir bendravau su aistringiu orientalizmo gerbėju dailininku Liudu Truikiu. Tai paskatino filosofinėms ir orientalistinėms studijoms tuomečiame Maskvos Lomonosovo universitete. Studijuodamas Filosofijos fakultete daug laiko praleisdavau paskaitose ir šio universiteto Azijos bei Afrikos tautų institute. Čia turėjome galimybę fakultatyviai lankytis humanitarinio profilio srautinėse paskaitose, kurias skaitė rusų orientalistikos korifėjai. Tuomet

kinų klasikinės peizažo tapybos, kaligrafijos ir poezijos atradimas tapo vienu svarbiausių mano intelektualinę evoliuciją ir akademinius interesus nulėmusių veiksnių.

Didžiausią poveikį man padarė lemtingas susitikimas su rusų komparatyvistikos, sinologijos ir japonistikos patriarchu akademiku Nikolajumi Konradu, kurio šiltas įdėmus žvilgsnis, žodžiai, mintys išliko gyvi atmintyje ir praslinkus daugiau nei keturiems dešimtmečiams, nors daugelio jo kolegų paskaitos bei vardai išnyko užmarštyje. Daug dvasinio peno vėlesnių mokslinių interesų sklaidai teikė studijų metais užsimezgusi draugystė su garsiais rusų Rytų Azijos estetikos ir meno specialistais – Elena Zavadskaia, Natalija Nikolaeva, Tatjana Grigorjeva, Larisa Pomeranceva. Šių mokslininkų dovanotas knygas sauguju iki šiol. Studijų metais mano artimais draugais tapo būsimi žymūs rusų sinologai Vladimiras Maliavinas ir Artiomus Kobzevas, su kuriais kartu lankiausi įvairiuose akademiniuose renginiuose ir skaičiau pranešimus daoizmui skirtose konferencijose. Jau tuomet man dvasiškai artimiausia tapo žmogaus ryšius su gamta ir estetines būties formas aukštinanti daoistinė ir čan pasaulėžiūra.

Svarbios tolesnei orientalistinių interesų plėtotei buvo stažuotės *L'Université de Paris–1 (Panthéon–Sorbonne)* ir *Collège de France*, 1996 m., mokslinis darbas *L'institute d'art et d'archéologie (L'Université de Paris–1)*, o 1998 m. – *Centre de Recherches sur l'art Paryžiuje*. Daug mokslinių inspiracijų patyriau bendraudamas su prancūzų sinologais Nicole Vandier-Nicolas, François Cheng, François Jullien ir kitais. Neabejotinai svarbus buvo lankymasis įvairiuose Paryžiaus ir kitų Vakarų kraštų muziejuose, pažintis su juose sukauptomis kinų ir japonų meno kūrinių kolekcijomis.

Kitu reikšmingu šios knygos atsiradimo postūmiu buvo kelionės po įstabaus gamtos grožio Rytų Azijos šalis ir tiesioginis sąlytis su jų žmonėmis, kultūros palikimu. Šios knygos autoriaus gyvenime daug reiškė ir pedagoginis darbas Japonijoje, kuris suteikė galimybę ne tik ilgiau bendrauti su įvairių kartų žmonėmis, tačiau ir tarsi „iš vidaus“ ne tik per universitetinės kultūros pasaulį pažvelgti į šios šalies kultūros, estetikos, meno tradicijas, kasdienį šios unikalios estetinių požiūriu šalies žmonių gyvenimą.

Daugiau nei tris dešimtmečius įdėmiai sekiau naujų Rytų Azijos estetikos, meno šaltinių ir svarbesnės interpretacinės literatūros pasirodymą. Viešėdamas įvairiose užsienio šalyse, dirbdamas bibliotekose periodiškai sugrįždavau prie kinų ir japonų estetikos ir meno tradicijai skirtų tekstų, nuolatos lankiau šių tautų menui skirtas įvairių muziejų kolekcijas. Pastebėjau, kad praslinkus ilgesniam laiko tarpсниui dėmesį patraukdavo anksčiau visiškai nepastebėti ar nereikšmingais laikyti dalykai.

Visa tai atsispindi šioje naujoje knygoje, kurios tekstai buvo rašomi protrūkiais, lyg savaimė, greta daugybės kitų darbų. Prie Rytų Azijos estetikos ir meno problematikos periodiškai sugrįždavau sunkiausiais gyvenimo tarpsniais. Rašymas buvo tarsi bėgimas nuo tikrovės ir atgaiva. Mokslinių ir meninių interesų sritys per pastaruosius daugiau nei tris dešimtmečius



Xia Gui. Dvylika vaizdų iš šiaudinės lūšnelės. XIII a. pr. Spalvotas tušas, šilkas

keitėsi, galvoje sukirbėdavo vis naujų sumanymų ir tada ilgam nuklysdavau į kitas lankas, rašiau tekstus, skirtus idėjų istorijai, filosofijos, estetikos, meno filosofijos istorijai, neklasikinei filosofijai, postmodernizmui, civilizacijos ir kultūros studijoms.

Prasidėję atskirų straipsnių publikavimu, Rytų Azijos tradicinės estetikos ir meno tyrinėjimai ilgainiui išsiliejo į atskirus skyrius programiniame veikale „Grožis ir menas. Estetika ir meno filosofijos idėjų istorija (Rytai – Vakarai)“, kuri pasirodė dviem leidiniais 1995 ir 1996 metais. Tuomet į ją pateko tik apie dešimtadalis šios knygos apimties. Vėliau pasirodė kita knyga „Tradicinė japonų estetika ir menas“ (2001), kuri kaip ir anksčiau minėta, pakliuvo į labiausiai šalies bibliotekose skaitomų humanitarinio profilio leidinių sąrašą. Po ilgos pauzės dienos šviesą išvydo „Vaizduotės erdvės. Kinų estetikos ir meno tradicija“ (2015). Visi šie daugelio darbo metų rašyti ir kritiškai peržiūrėti bei suglausti tekstai sugulė į šią bemaž didžiausios apimties monografiją, kurią nedaug nusižengiant tiesai, galima traktuoti kaip daugiau nei tris dešimtmečius darytų Rytų Azijos estetikos ir meno tyrinėjimų srityje konceptualią idėjinę sintezę, apibendrinančią visus ankstesnius tyrinėjimus. Visą šią medžiagą skubu paskelbti lietuvių kalba, nes visų šios knygos leidimo autorinių teisių pageidauja viena anglakalbė leidykla.

Didžiąją šioje monografijoje analizuojamų šaltinių dalį sudaro kinų ir japonų estetikos bei meno korifėjų sukurti tekstai, kurie gausiai pasitelkiami analizuojant pagrindines kinų ir japonų tradicinės estetikos ir meno problemas. Greta šaltinių, darbe naudojama ir mokslinė analizuojama įvairi su aptariama problematika susijusi interpretacinė literatūra. Siekdamas pagilinti tyrinėjamų problemų kontekstą, autorius įveda kai kuriuos reikšmingus, tiesiogiai su aptariama problematika susijusius, kitų civilizacijų istorijos, kultūrologijos, estetikos, menotyros šaltinius bei kitų artimų humanistikos sričių specialistų darbus.

Pagrindinis principas, kurio stengiausi laikytis rengdamas spaudai šią monografiją – kuo išsamesnis geriausiai reprezentuojančių kinų, japonų estetikos ir meno tradicijų savitumą koncepcijų ir meninės raiškos formų aptarimas. Taip leidinyje atsirado nuolatiniai ekskursai į kitų didžiųjų civilizacijų estetikos ir meno tradicijas, jose viešpatavusius estetinius požiūrius ir meninės kūrybos nuostatas. Kitas svarbus principas – įvesti į tekstą ir pateikti lietuvių skaitytojui kuo platesnį tradicinės Rytų Azijos estetikos ir meno tradicijų genezės ir raidos kontekstą. Todėl tiek dėmesio leidinyje skiriama mitiniams, filosofiniams, religiniams ir kitiems analizės aspektams.

Autorius reiškia gilią pagarbą ir dėkingumą akademikui Nikolajui Konradui, profesoriams E. Zavadskajai, Tatjanai Grigorjevai, Natalijai Nikolajevai, Vladimirui Maliavinui, Artemui Kobzevui, Marcu Le Bot, Mikel Dufrenne, Nicole Vandier-Nicolas, Francois Jullienui, Marivonne Saisson, Hidemichi Tanakai, Ken'ichi Sasakiui, Charles Ridoux už konsultacijas ir suteiktą galimybę dirbti mokslinį darbą universitetuose Paris–I (Sorbonne), Paris–VII (Diderot), Paris–X (Nanterre), *Collège de France*, Sendai, Kioto, Tokijo, Berno ir kitų kraštų universitetinėse bibliotekose. Nepaprastai dėkingas Ridoux, Zavadskajai, Maliavinui, Tanakai, Sasakiui už daug metų besitęsiančius bičiuliškus ryšius, nuolatinį reagavimą į laiškus ir dosnų dalijimąsi mintimis bei pastebėjimais.

Nuoširdžiausiai dėkoju filosofui ir mecenatui Žilvinui Svigariui, ženkliai prisidėjusiam spausdinant šią monografiją, sūnui Konstantinui, kuris talkino tvarkant kinų terminiją, teikė gausią iliustracinę medžiagą, Lietuvos kultūros tyrimų instituto Leidybos skyriaus vadovui Adomui Matuliauskui, redaktorei Margaritai Dautartienei, maketuotojai Daivai Mikalainytei, dailininkei Skaistei Ašmenavičiūtei, laborantei Karolinai Kaniušėnaitei ir visiems, padėjusiems parengti šią monografiją spaudai.

Autorius

I dalis

KINIJA

KINŲ TRADICINĖ ESTETIKA IR MENAS

Tradicijos galia ir kinų estetiškumo samprata

Viena didingiausių pasaulinės kultūros istorijoje kinų civilizacija, kaip ir indų, išsiskiria milžiniškomis nenutrūkstamomis kultūros tradicijomis nuo neolito epochos iki nūdienos. Šių šlovingą istoriją turinčių civilizacijų kultūros raidą sieja panašios tradicionalistinės nuostatos, kurios dėl daugybės kitų veiksnių įtakos skirtingai skleidžiasi įvairiose filosofinės minties, estetikos ir meno srityse. Pirmiausia kinų, skirtingai nei indų civilizacija, nėra lingvistiškai susijusi su Vakarų civilizaciją sukūrusiomis tautomis, indo-europietiškomis kalbomis, vartojamomis Europos tautų šeimoje. Tai kitas sąlyginai uždaresnis vizualių ideografinės hieroglifo kalbos ženklų įtakos apibrėžtas pasaulis, kuris kalbos, mąstymo, estetikos, meno ir kitomis kultūros tradicijomis ženkliai skiriasi nuo to, ką mes regime Artimųjų Rytų, Indijos ir Vakarų civilizaciniuose pasauliuose.

Tradicijos vaidmuo Kinijos estetikos, meno filosofijos ir meno istorijoje – viena nuostabiausių žmonijos dvasinės kultūros apraiškų. Vakaruose seniai įsivyravo supaprastintas požiūris, tiesmukai priešinantis Europos kultūros „dinamizmą“, nuolatinę pakilimų ir smukimų kaitą ir kinų kultūros tradicijų „stabilumą“, kone stagnaciją. Įdėmiau pažvelgę į kinų kultūros kelią po drastiškų apokaliptinių istorijos sukrėtimų, pragaištingų klajoklių tautų antplūdžių, įsitikiname eurocentrinių teorijų seklumu. Apmirštančios tradicijos, kaip ir gaivališki dvasinių jėgų pakilimo periodai, būdingi tiek Vakarų, tiek Rytų kultūroms.

Kinijoje kristalizavęsi kultūros sluoksniai, temos, leitmotyvai tarsi paklusta banguojančios kaitos dėsniai. Čia tradicionalizmas, ieškojimas nauja ir nuolatinis praeities kultūros klodų atgaivinimas visada žengia kartu. Kultūros tradicija yra atvira, lanksti, dinamiška, pajėgianti prisitaikyti prie tos dienos poreikių, ji gebėjo integruoti ne tik naujas formas, temas, motyvus, bet ir visuomenei aktualius dvasinės kultūros sluoksnius. Taip kinų kultūros ir meno tradicija, kiekvienoje epochoje susiurbdama naują turinį, darosi vis turtingesnė, daugiasluoksni. Ji natūraliai pati save reguliuoja. Prasminga kinų estetikos ir meno pažanga iš kultūros subjekto pirmiausia reikalauja suvokti save tradicijoje, ją pritaikyti, užtikrinti tolesnį jos tęstinumą ir perėmimą.

Gvildenant tradicijos vaidmenį kinų civilizacijos istorijoje verta prisiminti, kad kiekvienos civilizacijos kultūrinis fondas plėtojasi veikiamas skirtingo intensyvumo tarpkultūrinių santykių, įvairių istorinių konfliktų, galios centrų susidūrimų, karų, invazijų ir kitokių politinių bei socialinių sukrėtimų, kurie skatina nuolatinės kultūros formų transformacijas. Todėl vienos idėjos, tiesos, principai, vertinimo kriterijai, kurie tinka vieno civilizacijos istorinio tarpsnio



Atsiklaupęs žmogus. Shang era.
1250–1200 m. pr. m. e.



Bronzinis ritualinis indas.
Shang era. XIV a. pr. m. e.



Paukuosuota bronzinė lempa. Vakarų
Han dinastija 150 m. pr. m. e.

apibūdinimui, ne visada gali būti tiesmukai perkeltami į kitą to paties civilizacinio organizmo kultūros formų analizę.

Kinijos geografinė erdvė bėgant amžiams keičiasi, tai susitraukia spaudžiant karingiems šiaurės nomadams arba vakaruose esantiems tibetiečiams, tai – vėl galingai išsiskleidžia įtraukdama į savo civilizacijos orbitą didžiules toli už šio civilizacijos centro, tarp dviejų didžiųjų kinų upių esančias teritorijas. Tačiau, kaip taikliai pastebėjo Charlesas Patrickas Fitzgeraldas, „nei viena iš teritorijų, kuri vieną kartą šios civilizacijos buvo pajungta, niekuomet nebuvo visiškai prarasta, nei viena laikinai tapusi kinų arealo dalimi, nepajėgė priešintis kinų kultūros sklaidai. Šis pajungimo procesas kartais vyko lėtai, tačiau visada buvo pilnas ir galutinis. Tokia teritorijų kaita yra paaiškinama tuo, kad kinai – tai ne vieninga tauta, o greičiau junginys skirtingų tautų, apjungtų bendra kinų kultūros erdve“ (Fitzgerald, 1998, p. 12). Kinų kalba ir jai veikiant anksti susiformavusi nenutrūkstama civilizacinė tradicija nenumaldomai įtraukdavo į jos orbitą pakliuvusias tautas ir etnines grupes, kurias „virškino“ savos civilizacijos estetinių ir meno vertybių katilė.

Tai, kad kinų civilizacija šimtmečiais šalia neturi galingų konkurentų, padeda įsigalėti etnocentriniam požiūriui į ją kaip pasaulio centrą arba, kitais žodžiais tariant, „Paskliautės imperiją“, su kuria lyginant visos kitos už šios civilizacinės erdvės esančios tautos yra suvokiamos kaip vasaliniai barbarai. Kai kalbame apie kinų civilizacinio modelio išskirtinumą, verta daugiau nei du tūkstančius metų gyvavusią kinų imperiją palyginti su kita milžiniškas nenutrūkstamas kultūros tradicijas Rytuose turinčia Indija, kurioje tūkstantmečiais taip ir nesusiklostė ilgalaikė valstybinė vienybė. Didžiosios imperijos joje gyvavo neilgai ir niekuomet, skirtingai nei kinų

imperija, neapėmė viso Hindustano pusiasalio civilizacinės erdvės regiono. Nors periodiškai Kinija skyla į tarpusavyje kariaujančias valstybes, išgyvena klajoklių antplūdžius, tačiau niekuomet savo civilizacinėje erdvėje nepraranda kultūrinio bendrumo.

Per visą galingos kinų imperijos gyvavimo laikotarpį Kinijos kultūra daugiau ar mažiau glaudžiai sąveikauja su kitomis Rytų Azijos, Pietų Azijos, Artimųjų Rytų tautomis ir kinų sukurtas kultūros vertybių ir simbolių fondas savo galia veikia visas su šia civilizacija bendravusias tautas. Stipriausiai šis poveikis jaučiamas greta gyvavusiose Korėjos, Japonijos civilizacijose, kurios perėmė iš kaimynės daug pamatinių savosios kultūros segmentų. Būtent Kinija tapo pagrindiniu šios civilizacinės erdvės kultūriniu ir dvasiniu centru, šerdimi, motinine ideografinio („hieroglifų rašto išplitimo erdvės“) arba kitaip vadinamos „konfucinės civilizacinės erdvės“ dvasine ir intelektualine ašimi.

Rafinuotos kinų kultūros, estetikos ir meno kūrėjais tūkstantmečiais buvo mąstytojai, intelektualai, dailininkai, poetai, rašytojai, muzikai, mokslininkai, kurie vadovaudamiesi konfuciniu kilnaus žmogaus idealu ne tik kloja šios unikalios kultūros ir meno tradicijos pamatus, tačiau ir saugo, plėtoja. Kinijoje užgimusios filosofijos, estetinės minties, meno formos plinta į kitas „dukterines“ Korėjos ir Japonijos civilizacijas, kuriose šimtmečiais vietos kultūros tradicijų poveikio adaptuojamos ir įjungiamos į savo kultūros vertybių ir simbolių sistemas.

Atskirais istoriniais tarpsniais, pirmiausia Han ir Yuan dinastijų valdymo laikais aukštesnį kultūros išsivystymo lygį pasiekusi Kinija didžiuoju šilko keliu intensyviai keičiasi savo kultūros laimėjimais ir su Vakarų Europa. Iš tikrųjų kinų kultūros tradicijos pasiekimai per tarpines indų ir Artimųjų Rytų civilizacijas plinta į Vakarus įvairiais komunikaciniais kanalais ir kitais istoriniais tarpsniais, o pasiekę kitoje Eurazijos subkontinento dalyje esančias Vakarų Europos tautas tapo neatsiejama jų dabartinio kultūrinio fondo dalimi.

Civilizacijos istorija ir mokslininkų tyrinėjimai liudija, jog praeityje sukauptas kultūros elementų fondas suteikia kinų kultūros tradicijai gyvybingumą, spontaniškumą, paverčia ją judriu, dinamišku reiškiniu, skatinančiu plėtotis kultūros, estetinės minties ir meno raidos procesus. Tradicijoje slypi daugybė įvairių spontaniškų, improvizacinių jėgų, kurios įvairiuose kūrybinės veiklos srityse, ypač tokiose lanksčiose kaip estetika ir meninė kūryba, greitai suranda alternatyvius raidos kelius, įveikia įvairius prieštaravimus.

Neatsitiktinai svarbiausiai tikro meno gimimo veiksniais kinų tradicinėje estetikoje ir mene skelbiamas glaudus menininko sąlytis su anksčiau gyvavusia tradicija, jos įsisavinimas, išsilavinimo įvairiapusiškumas ir gelmė, galinga kūrėjo biologinė energija, dvasios budrumas. Kinams akivaizdu, kad meistriškas pasirinktos meno srities techninių meninės išraiškos subtilių įvaldymas ir konkrečios meno srities meistro tapsmas taip pat neįmanomas be išsamaus ir įvairiapusio tradicijos pažinimo. Daugumą šių tikro meno gimimą apsprendžiančių problemų, anot kinų meno filosofijos traktatų autorių, galėjo padėti mokiniui išspręsti glaudus gyvenimiš-

kas ryšys ir nuolatinis bendravimas su mokytoju, kadangi gyvenimo ir meno tiesas, kinų išitikinimu, galima suvokti tik tiesiogiai jas išgyvenant. Vadinas, prisilietimas prie gyvybingųjų tradicijos versmių ir menininko profesinio tobulėjimo kelias prasideda nuo mokytojo pasirinkimo bei judėjimo jo nubrėžtais keliais.

Kinų estetiškumo samprata. Kinų estetika – tai savitas kultūros fenomenas, nulemtas didžiosios kinų civilizacijos sukurtų dvasinių vertybių. Būtent Kinijoje susiformuoja daugelis fundamentalių filosofinių, estetinių idėjų, specifinių meno formų, kurios sąlygoja pagrindinius Rytų Azijos estetikos ir meno bruožus. Lygindami Kinijos estetinės minties raidą su Indijos ir kitų Rytų Azijos didžiųjų civilizacijų (Japonijos, Korėjos) sukurta estetika, galime išskirti kai kurias specifines ypatybes. Pirmiausia kinų ir indų estetines teorijas sieja nuoseklus idėjų tęstinumas, sąlygojamas vienodai turtingų nenutrūkstamų dvasinės kultūros raidos tradicijų. Kita vertus, skirtingai nuo Indijos, kurioje dėl galingos vedų literatūros tradicijos vyrauja norminiai poezijai ir dramai skirti traktatai, Kinijoje dėl ideografiniam kinų hieroglifų raštui būdingo vaizdinio asociacinio tikrovės suvokimo išsiskiria tapybos estetikos veikalai. Korėjos ir Japonijos estetinė mintis, kaip ir visa šių šalių kultūra, daug jautresnė išorinėms įtakoms, patiria daugiau transformacijų, lengviau perima naujoves, o štai Kinijoje galime konstatuoti per šimtmečius susiklosčiusių estetinių ir meninių tradicijų poveikį.

Vakarų mokslininkams būdingas nesąmoningas noras primesti kitų civilizacinių pasaulių, vadinas, ir kinų estetikos, meno teorijos tyrinėjimams tam tikras mąstymo schemas, teorinius ir metodologinius principus. Tačiau vakarietiška „estetikos“ mokslo samprata tik su tam tikromis išlygomis gali būti taikoma tradicinei kinų estetikai, kuri remiasi kitokiais požiūriais į žmogaus ir jį supančios gamtos pasaulio santykius, estetiškumą, meną, menų hierarchiją, menininką, jo kūrybos tikslus, meninės kūrybos procesą, svarbiausius jį veikiančius veiksnius ir pan. Todėl



Ma Yuan. Vėjo ir lietaus peizažas. XIII a. pr.
Spalvotas tušas, šilkas

pasinerdami į tradicinės kinų estetikos, meno teorijos, meno pažinimą neturime pamiršti šio tyrinėjamo estetinio fenomeno savitumo.

Idėmiau lyginamuoju aspektu analizuojant Kinijoje, Indijoje ir Vakaruose išsikristalizavusias *mokslo apie estetiškumo prigimtį, jo apraiškas gamtoje ir mene tradicijas* iškart pastebimi esminiai skirtumai. Jie išryškėja pamatinėse teorinėse nuostatose, kategorijose ir gvildenamų problemų laukuose, akcentuose ir savitose interpretacijose. Kita vertus, kiekvienoje iš minėtų tradicijų susiklosto skirtingos kryptys, mokyklos su savitais požiūriais į pamatines filosofinės ir menotyrinės estetikos problemas. Šiuos skirtumus regime ir įtakingiausių kinų estetikos krypčių (konfucianizmas, daoizmas, čan) šalininkų pamatinėse teorinėse nuostatose. Pavyzdžiui, konfucianizmo kūrėjų ir adeptų veikaluose labiau ryškėja potraukis racionaliam mąstymui, logiškam minčių dėstymui, aiškiau apibrėžtomis kategorijoms, o daoistinis ir čan mąstymas neretai stulbina paradoksaliu ir kategorijoms būdingu neapibrėžtumu, išsakomų minčių prasminiam kontekstualumui.

Retrospektyviai žvelgiant į kinų estetinės minties kelią, negalima kategoriškai teigti, kad tradicinėje Kinijos kultūroje gyvuoja pagal vakarietiško mokslo tradiciją sukurtas „mokslas apie grožį“. Pirmiausia šiuolaikinėje kinų humanistikoje išplitęs dvidalis terminas *meixue*, kurį sudaro žodžiai *mei* (grožis) ir *xue* (mokymas), yra tik XX a. pradžioje nukaltas naujadaras. Jis įsitvirtina kinų akademiniame moksle verčiant vakarietiškus estetinius tekstus ir ieškant „estetikos“ sąvokos kiniškų atitikmenų. Šis simetriškų terminologinių atitikmenų ieškojimas Kinijoje yra atsiradęs kaip vienas iš būdų, padedančių geriau suvokti Viduržemio jūros regiono Antikos ir Vakarų estetikos bei meno tradicijų savitumą. Kita vertus, jis atsiranda kaip kultūrinio dialogo paieška, noras visavertiškai diskutuoti su Vakarų estetikos ir meno tradicijos atstovais jų teorinių koncepcijų ir idėjų teritorijose. Ir galiausiai, Vakarų estetikos idėjų, teorinių ir metodologinių principų recepcija padeda kinams geriau suvokti savo estetikos, meno teorijos ir meno tradicijų savitumą bei vertę.

Neatsitiktinai, vietoj įprasto termino „estetika“, prancūzų sinologė Florence Hu–Stern siūlo mokslininkams pasitelkti kitą formuluotę „kinų požiūriai į meną ir grožį“ (*la réflexion des chinois sur les arts et beau* (Hu–Stern, 2004, p. 11). Kiek konceptualiai pagrįstas toks siūlymas, pamatysime pasinerdami į lyginamuosius kinų estetikos ekskursus su kitų civilizacinių pasaulių estetikos ir meno teorijomis, papunkčiui aptardami įvairius kinų estetikos sąvokų sistemos, meno, menininko, menų hierarchijos, meninės kūrybos procesų psichologijos, meno kūrinio sampratos ir kitus ypatumus. Todėl pasitelkdami kaip darbinį instrumentą vakarietiško terminą „estetika“ tradicinės kinų estetikos analizei naudosime jį tik su tam tikromis išlygomis, neužmiršdami tyrinėjamos tradicijos savitumo.

Ankstyvaisiais viduramžiais veikiant klasikiniams estetiniams idealams galutinai susiklos- to tradicinės kinų estetikos principai. Jie remiasi europietiskajai mąstysenai svetima žmogaus

ir jį supančio pasaulio koncepcija. Vakarų estetikoje žmogus priešinamas pasauliui ir patalpinamas Visatos centre. Žmogaus vaizdinys, įdėmus jo kūno tyrinėjimas, grožio aukštinimas tampa europietiško antropocentrizmo ir humanizmo išeities tašku, pagrindiniu estetinės būties ir meninės kūrybos objektu. Kinų tradicinės estetikos esmė – kosminio universalizmo idėja, kuri nesureikšmina individo. Žmogus čia ištirpsta jį supančioje didingoje gamtos stichijoje, suvokia save kaip organišką gamtos dalį.

Palyginus kinų ir Vakarų estetines tradicijas, į akis krinta europietiškam pasaulio suvokimui būdingas subjekto (žmogaus) ir objekto (gamtos) *dualizmas*, o Kinijoje – *monizmas*, t. y. žmogaus ir gamtos vientisumas. Iš čia išplaukia ir kitas esminis skirtumas – vakarietišškai estetikai būdingas „pasaulio pertvarkymo“, jo aktyvaus įvaldymo, drastiško įsiveržimo į gamtos procesus principas, o kiniškajai – priešingai, prisitaikymo prie gamtos, vienovės su ja ieškojimas. Kinų mąstytojai linksta į intravertišką jauseną, introspekciją, labiau domisi individo dvasios ugdymu negu išorinio pasaulio įvaldymu. Prancūzų meno filosofas A. Malraux teisingai pažymėjo, kad Vakarų menininkai dažniausiai savo kūrybinę galią naudoja inertiškai gamtai pakeisti, tobulinti. Tai yra medžiagos pajungimo menininko valiai aktas. O kinų dailėje menininkas ir ta medžiaga, kurią jis panaudoja kūrybai, yra vienodo aktyvumo, kartais pastaroji net diktuoja sąlygas menininkui (Malraux, 1948, p. 94).

Metaforiška *Dao* sąvoka, slypinti pagrindinių kinų estetikos kryptių esmėje, padėjo atsirasti savitam sintetiniam mąstymo stiliui, kuris paveikė meninį pasaulio suvokimą. „Kinai žvelgė į gyvenimą ne pro religijos, filosofijos ar mokslo, tačiau pro meno prizmę. Atrodo, kad ir visas kitas jų veiklos sritis buvo nuspalvinusi meninė pasaulėjauta“ (Rowley, 1989, p. 9). Kiniškojo panestetizmo raiška tokia galinga, kad paveikia net mokslo ir filosofijos sritį. Kinijos viduramžių intelektualams, sukūrusiems rafinuotą estetiką ir įvairove stebinančias meno formas, būdingas vidinis grožio ir meninių vertybių regėjimas bei išgyvenimas. Tiesa jiems tik tuomet tampa autentiška, kai ji išgyvenama, papildoma subtiliais grožio atspalviais, poetiniais įvaizdžiais.

Todėl kinų estetikos kūrėjams yra mažiau svarbus *tikrovės pamėgdžiojimo principas*, kadangi pagrindinį dėmesį jie *sutelkia į emocinį santykį su estetinės kontempliacijos objektu, tai yra jausmų ir nuotaikų išraišką*, kas akivaizdu poezijos, kaligrafijos ir tapybos kūriniuose. Su senovės graikų estetika kinus sieja išskirtinis dėmesys harmonijos kategorijai, kurią apibūdina kaip grožio idealą ir „vidurio kelio“ ieškojimą. Tačiau kinai harmonijos sampratą sieja ne tik su estetiniais, tačiau pirmiausia su konfucianizmo estetikos šalininkų deklaruojamais etiniais principais, o graikai ir jų paveikti Vakarų estetikos atstovai daugiau kalba apie formų harmonijos grožį, nors negalima neigti, kad daugeliui graikų yra svarbus grožio ir gėrio vienybės, tai yra *kalokagatijos* principas.

Kinų estetiškas meninis kanonas

Kinų civilizacijos erdvėje šimtmečiais formuojasi savitas sinkretiškas *estetinis meninis kanonas*, kuriame skirtingais pavidalais sąveikauja tiek per centralizuotas valstybines institucijas skleidžiami, tiek ir jiems oponuojantys estetiški idealai, meninės kūrybos formos, kurios ilgainiui susilieja į tradicinei kinų estetinei ir meninei kultūrai būdingų visuotinai priimtų estetinių bei meninių taisyklių ir normų rinkinį. Ankstyviausios šio kanono ištakos – neolito epochos archajinės kosmologinės pažiūros, ritualai, sakralinio ir maginio pobūdžio kūrybinė praktinė veikla ir jos ritualizuotais normatyviniais reikalavimais apibrėžtos taisyklės.

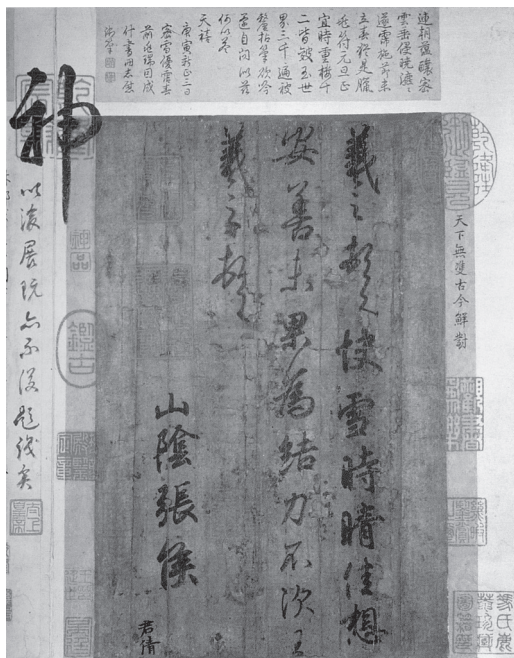
Susiformavus šalyje galingoms imperinėms valstybės valdymo struktūroms normatyviniai kūrybinės veiklos reikalavimai teoriškai grindžiami oficialios konfucinės etikos normomis. Besąlygiškai šalyje viešpatuojanti centralizuota valdžia iš imperatorių rūmų skleidžia savo įtaką visuose visuomeninio ir kultūrinio gyvenimo srityse. Todėl estetinio meninio kanono tapšmas patiria esminius su filosofiniu jo konceptualizavimu ir meninės kūrybos principų sunorminimu susijusius pokyčius. Klasikiniame periode į klestėjimo tarpsnį įžengusios pagrindinės kinų filosofijos kryptys konfucianizmas, daoizmas ir čan stipriai veikia ne tik normatyvinius, tačiau ir įvairius ontologinius, epistemologinius, socialinius, etinius, estetinio meninio kanono tapšmo aspektus. Kanoniškos meninės kūrybos formos su joms būdingų taisyklių ir norminių reikalavimų visuma vis glaudžiau susipina su Han ir Jin dinastijų valdymo metu vis didesnę įtaką įgaunančiais neodaoizmo ir čanbudizmo mokymais, juose išplėtotą *gamtos* ir meninės *būties* filosofija. Čia į vieningą gimstančio estetinio meninio kanono sistemą jungiasi ne tik filosofinės konfucianizmo, neodaoizmo ir čanbudizmo idėjos tačiau ir įvairūs su ideografinio rašto simboliais, meno praktikos kompoziciniais, erdviniais, spalviniais ieškojimais susiję normatyviniai reikalavimai, kurių santalka įvairių menų formomis įtvirtina jau brandesnio konceptualiais filosofijos principais ir neodaoistiniais grožio bei harmonijos idealais pagrįsto estetinio meninio kanono užuomazgas.

Tiesa, paskirais kinų civilizacijos klestėjimo tarpsniais išsiplėtus prekybiniais ir kultūriniais kontaktams su kitomis šalimis, kinų estetinio meninio kanono tapšmą veikia užsieninės įtakos. Šie procesai akivaizdžiai regimi Han ir Tang imperijų gyvavimo laikais, kai stiprėja prekybiniai ir kultūriniai ryšiai su persų civilizacijos įtakoje esančiais kultūriniais regionais, o vėliau su Indija. Vadinasi, priešingai daugelyje tekstų išplitusiems požiūriams į kinų estetinio meninio kanono tapšmo imanentiškumą, tikrovėje jis patyrė daugiau ar mažiau reikšmingos įtakos, ir čia pirmiausia reikėtų išskirti jau mūsų eros pradžioje ryškėjantį, tačiau itin plačius mastus įgavusį Tang dinastijos valdymo laikais indų civilizacijos poveikį. „Daugelį metų dviejų didžiųjų civilizacijų – kinų ir indų vieningumas ir tolydumas, jų tradicijos, nepaisant jų ilgamečių kontaktų, buvo laikomos visiškai atskiromis ir neturinčiomis nieko bendro. Kinų

tapyba, kaip ir indų skulptūra, daugelio mokslininkų suvokiamos kaip unikalūs kultūriniai dariniai, besirandą grynai iš savos kultūros ir jos stiliaus. Netgi ir ten, kur šių civilizacijų įtakos labiausiai susilieja, pavyzdžiui, vakarinės Kinijos budistinėse olose, ši nuostata yra tokia stipri, kad atskirus elementus iš skirtingų regionų tyrinėtojai atskiria. Tačiau Song dinastijos (960–1279) laikų tapybos atveju, konkrečiai kalbant tušo tapybos, toks atskyrimas yra neįmanomas. Šiuo atveju regima tokia abiejų civilizacijų filosofinės minties ir jausmo sintezė, kad sunku atskirti abstrakčius Song meno aspektus nuo regioninių ypatybių. Ir iš tiesų, rezultatas atspindi kerinčią formą, kuri gali būti vertinama kaip abiejų valstybių kūrybos etalonas“ (Di Bona, 1969, p. 280). Dėl šios sąveikos ir sintezės atsiranda plati kinų estetiniam meniniam kanonui būdingų meninės išraiškos priemonių skalė. Joje dėl išskirtinio hieroglifo struktūros vaidmens išryškėja kinų estetiniam fenomenui artimas įvairių meno rūšių sąryšingumas, kurio nepanaikina konkretaus estetinio fenomeno ar meno kūrinio ryšys su jį supančia kultūrine aplinka, suteikiančia pagrindinius jo stiliaus bruožus ir semantines kontekstines prasmes.

Hierarchizuotoje tradicinėje visuomenėje išplitusios filosofinės idėjos, visuotinai priimtose ritualizuotos rūmų gyvenimo taisyklės ir normos veikia įvairias kūrybinės veiklos sritis, meno kūrinių vertinimo kriterijus, menininkų skonius, jų gyvenimo būdą, kūrybines praktikas, įvairių kuruojančių menų imperinių institucijų, Kaligrafijos ir Tapybos akademijų, meno kolekcininkų veiklą, kuri, kaip ir akademijų veikla, yra pajungta griežtai apibrėžtomis taisyklėmis, aiškiais socialiniais uždavymais, įvairiomis skatinimo ir nuobaudų priemonėmis, kurios susipina su menininko kūrybinę laisvę ribojančių normatyvinių nuostatų visuma.

Ilgavęs klasikiniame periode filosofinį pagrindimą konfucianizmo, daoizmo ir čan estetikoje Jin ir Tang dinastijų valdymo metu estetinis meninis kanonas pradeda kristalizuotis vaizduojamųjų menų teorijoje ir meno praktikoje. Dėl ankstyvųjų kosmogoninės kilmės es-



Wang Xizhi. Kaligrafija *xingshu* stiliumi. IV a. Kopija.
Spalvotas tušas, šilkas

tetinių teorijų mįslingumo, jų simbolinio pobūdžio, techninių meninės išraiškos priemonių sudėtingumo ankstyvojo kinų estetinio meninio kanono pagrindą sudarančios kaligrafijos estetiški ir meniniai principai pirmiausia plinta išsilavinusiuose elitiniuose kinų visuomenės sluoksniuose, o per juos skleidžia savo įtaką kinų civilizacijos erdvėje.

Šio kanono tapsmas ir sklaida tiesiogiai siejasi su kinų ideografinė rašmenų sistema. Kinų rašto esmė – ne abstrakčių raidžių seka, o piktograma, t. y. schematiškas piešinys, simboliizuojantis konkretų daiktą, reiškinį, apie kurį rašoma. Nors rutuliojantis hieroglifų raštui šios sąsajos pastebimai silpnėja, tačiau daugelis hieroglifų iki šiol simboliškai susiję su realaus pasaulio daiktais ir reiškiniais. Kinų estetikos ir meno žinovas E. Fenollosa hieroglifiniame rašte išvelgia tobuliausią autentiškos kalbos analogiją ir sieja jo specifiškumą su dinamišku vientisumu, t. y. sugebėjimu tiesiogiai atkurti daugybės natūralių pasaulio procesų bei daiktų vidinį sąryšingumą. Kitaip nei vakarietiškojo alfa­betinio rašto logi­cizmas, hieroglifų struktūros atspindi vientisą pasaulinių procesų judėjimą, pirmą pradžią žmogaus ir gamtos, dvasinio ir materialaus pradų vienybę, natūraliai formuoja metaforišką tikrovės suvokimą. Šis metaforiškumas, pasak E. Fenollosos, „įmanomas tik todėl, kad jis atitinka objektyvius gamtos santykius, kurie realesni ir svarbesni nei daiktai, kuriuos jie sieja“ (Fenollosa, 1968, p. 22).

Versdamas sutelkti mintis į daiktų santykius, ženklą, jų visumą, hieroglifų raštas kartu plėtoja kinų estetinio meninio kanono tapsmui svarbų vaizdinį asociatyvų mąstymą, daugiasluoksnį tikrovės suvokimą, sąlygoja savitą kategorijų sistemą, daug laisvesnį teksto formavimą ir suvokimą. „Mes įsivaizduojame pasaulį abstrakčioje skirtingo laiko tėkmėje, tačiau viskas vyksta iškart, vienu metu, ir konkretus egzistavimas Visatoje nepaklūsta mūsų abstrakčios kalbos aprašinėjimui. Netgi dulkių saujos tikslus aprašymas, remiantis tokiais principais, pareikalautų nepaprastai daug laiko. Linijinis, nevienalaikis kalbos ir mąstymo pobūdis itin ryškus tose kalbose, kurios naudojasi ilga raidžių virtine“ (Watts, 1968, p. 27–28).

Taigi kinų estetinio meninio kanono tapsmas, jo visuotinai priimtų taisyklių ir normų visuma glaudžiai siejasi su sudėtiniais kanono segmentais sistemai organizuojančiu archetipu – *hieroglifu*. Pastarojo esmė – vizualaus pavidalo simbolinės ir energetinės prasmės prisodrinti simboliai, kurie yra svarbus tradicinio kanono normatyvinių kūrybos stiliaus reikalavimų savitumą įtakojantis veiksnys. Vadinas, *vaizdinis hieroglifinis tikrovės suvokimas su jam būdingų normatyvinių nuostatų visuma yra pagrindinė kinų estetinio meninio kanono šerdis*. Šių hieroglifais užrašytų simbolių ištakos yra ženklinės vaizdinės prigimties archajinėse piktogramose – vizualinės prigimties piešiniuose, kurie yra ne tik menų hierarchijoje iškilusio kaligrafijos meno, tačiau ir tikrasis kinų estetinio meninio kanono savitumą ir jo tolesnės raidos ypatumus suformavęs veiksnys.

Kinų rašto ir kaligrafijos estetikos principų tapimo bei raidos istorija rodo *išskirtinį vaizdinį tikrovės suvokimą tradicinėje kinų kultūroje*, padeda geriau suvokti šios tautos mąstymo

principus, estetinius idealus, pamatines vertybines nuostatas, paaiškina dėmesį išsilavinimui, tradicijos galios įsisąmoninimui. Ilgainiui kaligrafijoje visuotinai priimtų kūrybos normų visuma, joje išsikristalizavę normatyviniai kūrybinių stilių reikalavimai tampa savotišku idealu, išskirtinės svarbos sociokultūriniu fenomenu, iškylančiu kinų ir kitų hieroglifų zonos Rytų Azijos tautų menų hierarchijos viršūnėje. Tapusi daugybės specifinių kinų civilizacijos genezės veiksnių suformuotu svarbiu kinų kultūros reiškiniu, kaligrafija skleidžia savo estetinius principus, taisykles ir normas į kitas meno rūšis. Todėl ir kitų meno sričių kinų estetinis meninis kanonas yra ženklinamas galingos *kaligrafizmo* įtakos. Kaligrafizmas yra tarsi styguojanti kinų estetinio meninio fenomeno raidą pagrindinė ašis, kuri veikia visą vėlesnę tradicinės estetikos minties ir meno raidą.

Vėliau iš kaligrafijos lyderio estafetę perėmusioje Song peizažo tapyboje estetinis meninis kanonas įgauna naujas išstobulintas formas ir sukuria rafinuotą jį teoriškai grindžiančią brandžią peizažo tapybos estetiką, kurios idėjinę šerdimi ir varomąją jėgą tampa visuomeninį pripažinimą įgavusi intelektualų ir akademikų estetika. Song didžiųjų peizažo meistrų Fan Kuan, Mi Fu, Guo Xi, Li Tang, Ma Yuan, Ma Lin, Xia Gui, Mu Qi susiformuotas peizažo tapybos estetinis meninis kanonas išsiskiria tobulais kompoziciniais, erdviniais ir koloritiniais sprendimais, plastinių formų emociniu įtaigumu, o tai paverčia šį kanoną nekvestionuojamu idealu ir nuolatinio pamėgdžiojimo objektu daugeliui vėlesnių kartų dailininkų kūriniuose. Šiame kanone skleidžiasi specifinių, sunkiai racionaliai apibrėžiamų estetinių ir meninių taisyklių visuma, kurios esminiu segmentu tampa ir pats į kanono įtakos lauką pakliuvęs menininkas, jo jautrus asmeninis santykis su didžiųjų anksčiau gyvavusių meistrų kūriniais ir jį supančiu gamtos pasauliu, konkrečios meno rūšies savitumo problemos. Santykyje su kanono keliamais reikalavimais išskirtinę svarbą įgauna vidiniai menininko kūrybą formuojantys veiksniai: estetikos nuostatos, įsijautimas į meninės kūrybos procesą, emocinis santykis su meninės kūrybos objektu, techninės meninės išraiškos priemonės.

Kalbant apie šio kanono įsitvirtinimo ir sklaidos ypatumus, nevertėtų pamiršti, kad, greta valdovų rūmų remiamų unifikuojančių iniciatyvų, milžiniškoje imperijos teritorijoje ilgainiui atsiranda nauji kanoniškų normų sklaidos intelektualiai bei meninės kūrybos židiniai (tokiais buvo atokiai įsikūrę vienuolynai ar talentingų intelektualų, menininkų grupės), kuriuose ryškėja specifiniai konkrečiai epochai ir regionui būdingi nauji stilistiniai kanono bruožai. Susilpnėjus centralizuotoms imperijos valdymo struktūroms, invazijų, centro krizių tarpsniais neretai išaugdavo periferijoje esančių lokalių regioninių kultūros centrų, juose užgimstančių sąjūdžių, mokyklų, kūrybos formų įtaka, kuri paprastai tiesiogiai siejasi su regionų augančia ekonomine ir politine galia, o jai blėstant silpnėja jų įtaka šalies kultūriniam ir meniniam gyvenimui. Šis procesas išryškėja valdant Tang ir ypač Yuan dinastijoms, kai opozicijoje imperatorių rūmams ir Akademijai buvusios intelektualų ar vienuolynų kongregacijose susitelkusios grupuotės, mo-

kyklos, sąjūdžiai šimtmečiais priešinosi iš tų centrų sklindančioms unifikuojančioms tendencijoms. Tačiau vertinant pagrindines kinų estetinio meninio kanono raidos tendencijas, tenka pripažinti, kad ilgalaikėje perspektyvoje plėtojantis kinų teorinei minčiai ir meno praktikai dažniausiai stipriau yra jaučiamas iš imperijos centro sklindančių universalių niveliuojančių lokalias tendencijas estетinių taisyklių ir meninės kūrybos normų poveikis. Jos sujungia ir sunormina pagal konkrečios epochos kūrybinės veiklos centro modelį visas kanono išplitimo erdvei būdingas visuotines regioninių kūrybos stilių taisykles.

Kinų estetinio meninio kanono savitumas giliausiai atsiskleidžia kaligrafijoje, poezijoje ir peizažo tapyboje, kurioje kinų estetinis meninis kanonas tarsi pasiekia tobulą formą. Jis įgauna įvairiapusiškai išplėtotos tradicijos, kurioje estетinė mintis ir meninė vaizduotė susilieja į harmoningą visumą ir pagimdo rafinuočiausią kinų kultūros reiškinį. Netgi dabartiniam Vakarų meno mylėtojui aukščiausią savo pakilimo tašką pasiekusi Song epochos kinų peizažo tapyba atrodo aktuali ir šiuolaikiška. Šias jos neblėstančio aktualumo savybes tikriausiai galime paaiškinti genialiems kūriniams būdingu principiniu neišsakomumu ir tuo, kad kontempliuojant šiuos kūrinius jaučiamas aukštas kompozicijos, kolorito, plastinės kultūros ir estetinio vertinimo kriterijų reikalavimus atitinkantis lygis.

Tolesnė jau aukščiausią savo raidos tarpsnį peržengusi kinų meninė kultūra, praradusi Song ir Yuan dinastijų valdymo tarpsniui būdingą kūrybos gelmę, Ming dinastijos valdymo laikotarpiu įžengia į krizės ir stilistinio sąstingio fazę. Po galingų socialinių sukrėtimų mandžiūrų imperijos saulėlydyje kultūroje išryškėja stagnacijos ir kūrybinės galios nuosmukio tendencijos, kurios neišvengiamai atsispindi ir gyvybingumą prarandančiame estетiniame meniniame kanone, jis susidūręs su galingomis modernizacijos apraiškomis, praranda kadaise turėtą aktualumą.

Vadinasi, tradicinis kinų estетinis meninis kanonas ir rafinuočiausia jo peizažo tapybos estetikos ir meno forma, kuriai šioje monografijoje skiriamas pagrindinis dėmesys, išgyveno esmines metamorfozes, susijusias su pagrindiniais kinų civilizacijos istorijos posūkiais ir pokyčiais menų hierarchijoje bei visuomeninės sąmonės ir estетinių idealų pokyčiais. Jo savitumą pirmiausia lemia iš specifinių kinų hieroglifų susidedanti ideografinė rašmenų sistema ir jos dėka susiformavęs bei menų hierarchijoje iškilęs kaligrafijos menas, o vėliau jį menų hierarchijoje pakeitusi peizažo tapyba, kurių normatyviniai kūrybinio stiliaus reikalavimai, atspindintys esminius estetinio meninio kanono bruožus, išplinta kitose meno srityse. Visa tai apsprendžia vizualinio meno normatyvinių taisyklių ir reikalavimų įsivyravimą kinų vaizduojamosios dailės tradicijoje, kuri turi įtakos ir besiskleidžiančiai estetinei minčiai, ir kitoms kūrybinės veiklos sritims.

Estetinės minties istorijos periodizavimas

Kinų estetikos ir meno tradicija, paklojusi pamatus kitoms didžiosioms Rytų Azijos (japonų, korėjiečių) tradicijoms, išsiskiria estetinės minties idėjų istorijoje tęstinumu, rafinuotumu, subtiliu formos, intonacijų pajutimu. Brandžios kinų estetikos ir meno tradicijos švelnų delikatumą kuria išsilavinusi kilminga aristokratija, aukšto rango valdininkai, mąstytojai, mokslininkai, menininkai, literatai, kurių patirtis pagrįsta tūkstantmečiais formuotos filosofijos, meno praktikos tradicijos, kilnaus išmintingo žmogaus idealo siekio ir savitos „meno kelio“ ideologijos.

Turėdama turtingą kultūros istoriją kinų civilizacija tūkstantmečiais kaupia savo intelektualinį ir kultūrinį potencialą. Ji buvo pasaulinės civilizacijos lyderių gretose pirmųjų didžiųjų upių civilizacijų formavimosi metu, išsaugoja jas ir rašto civilizacijos ir pirmųjų filosofijos mokyklų, svarbių kultūros ir meno institucijų formavimosi laikotarpiu. Pirmaujančias kinų civilizacijos pozicijas sutvirtina maždaug prieš 1600 m. pr. m. e. įvairiuose Senojo pasaulio regionuose vykęs nomadų judėjimas. Tuomet atsiranda Yin–Schan (1600–1046 m. pr. m. e.) Karalystė, tapusi didžiosios kinų civilizacijos lopšiu. Tai yra seniausia iš mums žinomų dabartinės Kinijos teritorijoje susiformavusių valstybinių struktūrų. Jos dvinaris pavadinimas kyla iš dviejų jos genezę nulėmusių veiksmų – *shan* tautos, kuri tapo šio valstybinio organizmo kūrėja, ir jos sostinės *yin*. Ilgainiui šie du terminai vėlesnių epochų rašytiniuose šaltiniuose susilieja ir ji įvardijama minėtų dviejų terminų junginiu. Ją keičia ilga Zhou epocha (1046–221 m. pr. m. e.). Joje vadinamuoju „ašiniu laiku“ (VI–V a. pr. m. e.) išsiskleidžia pirmos įtakingos kinų filosofijos mokyklos, o kartu su jomis ryškėja filosofinės estetikos bei meno filosofijos pradmenys.

Kinų filosofinės estetikos ištakos – senovės kinų mitologijoje, kuri fantastiniais vaizdiniais atspindi slėpiningus žmonių troškimus, svajas. Ji yra paini, prisodrinta ritualinės kultūros elementų, lakios vaizduotės polėkių ir mįslingos simbolikos, kadangi žmonės, t. y. neatsiejama gamtos pasaulio dalis, tapatinasi su gamtos jėgomis. Ankstyvasis mitinės sąmonės raidos tarpsnis siejasi su archajiniais kosmogoniniais mitais, atspindinčiais organicistinę požiūrį į pasaulio sandarą, „žemės–žmogaus–Dangaus“ santykį. Dievai, mitinės esybės ir žmonės šiame vientisame pasaulėvaizdyje glaudžiai siejasi su įvairiomis gamtos jėgomis, o dangiškas pasaulis tarsi atkartoja žemiškos hierarchijos principus. Todėl kiekvienas konkretus estetiškas ar meninis reiškiny kinų mitinėje sąmonėje suvokiamas kaip visumos detalė.

Kitas aptariamos mitologijos aspektas siejasi su penkianariu pasaulio suvokimo modeliu, kurio epicentre – žmogus ir besiskleidžiančios keturios pagrindinės pasaulio kryptys. Kinų filosofijoje ir numerologijoje su skaičiumi penki siejami visi Visatos procesai, kadangi šis skaičius simbolizuoja aukščiausią imperatoriaus galią, kūrybingumą, aktyvumą, išmintį, tobulą tvarką. Tai – universalus, visa persmelkiantis kūrybinis pradai, kuris skatina daiktus

ir reiškinius keistis, judėti į priekį, plėtotis. Šioje hierarchizuotoje mitinėje sistemoje sureikšminama penkių pagrindinių planetų, penkių pagrindinių elementų (vanduo, metalas, ugnis, medis, žemė), penkių šventųjų kalnų, penkių jutimo organų, penkių muzikos garsų ir penkių spalvų sąveika. Vadinasi, kinų mitinės pasaulėžiūros esmė – *estetinis* harmonijos, pusiausvyros, subalansuotos garsų ir spalvų sąveikos principas, kuris veikia vėliau išsiskleidusias filosofinės ir menotyrinės pakraipos estetiškes teorijas.

Susipažindami su senovės kanoninių tekstų turiniu, nesunkiai pastebėsime glaudų anksčiau tyvusių kosmogoninių organicistinių koncepcijų ryšį su estetiniais požiūriais. Kosmosas, gamta ir žmogus čia suvokiami kaip vientisas, kupinas grožio ir harmonijos gyvas organizmas. Į estetinę organicistinę senovės kinų pasaulėžiūrą atkreipia dėmesį prancūzų akademikas François Chengas. „Žinoma, kad kinų estetinė mintis mene remiasi organicistine Visatos koncepcija, kuri visada siekia atkurti mikro–kosmoso visumą“ (Cheng, 1979, p. 5).

Minėtas požiūris itin nuosekliai išreikštas pagrindinėje filosofinės estetikos ištakoje garbiosiojoje „Permainų knygoje“ (*Yijing*), kurioje žmogus organiškai įtraukiamas į bioenergetinį Visatos ir gamtos ritmų srautą. „Makro ir mikrokosmo pasauliai čia neatsiejami vienas nuo kito ir funkcionuoja vieningoje sistemoje. Žmogus yra integrali Visatos dalis, ir čia slypi atsakymas. Viskas žmoguje pakartoja Pasaulio sandarą. Žmogus ir Pasaulis – tai du organizmai, kurie tiksliai atitinka vienas kitą: žmogaus galva yra tokia pat apskrita kaip dangaus skliautas, jo pėdos atitinka stačiakampę žemės formą. Penki svarbiausi vidaus organai atitinka penkis pasaulį sudarančius Elementus. <...> kraujas, cirkuliuojantis žmogaus kūne, yra identiškas žemės upėms ir upeliams“ (Vandier-Nicolas, 1982, p. 8). Ryškius šios organicistinės estetikos koncepcijos pėdsakus taip pat regime filosofinėje daoizmo estetikoje, ypač „Huainanzi“ tekste, kur Visata suvokiama kaip gražus, gyvas, harmoningas organizmas, pasižymintis dvasia ir dieviškuoju protu, kurio sandarą ir pagrindinius bruožus mikrokosmo pasaulyje tiksliai pakartoja žmogus. Šis organicistinis ir holistinis požiūris persmelkia įvairius vėlesnės estetikos ir meno teorijos aspektus.

Kinų estetikos, meno filosofijos ir vaizduojamosios dailės istorijos periodizavimui dabartinėje sinologijoje pritaikomos įvairios klasifikacijos sistemos, atspindinčios ir charakterizuojančios konkrečių kinų kultūros istorijos etapų savitumą. Dažniausiai pasitelkiama tradicinė sinologijoje konkrečiame šalies istorijos tarpsnyje viešpatavusių imperatorių dinastijų periodizacijos sistema, tačiau ji, pririšdama estetinę mintį prie konkrečios dinastijos valdymo tarpsnio, beveik nieko nepasako apie konkrečiam tarpsniui būdingas idėjas ir apie esmines teorines bei metodologines slinktis. Todėl remiantis tradicinėmis dinastijų periodizacijos schemomis, verta pasitelkti ir kitas, padedančias geriau suvokti analizuojamus kinų kultūros reiškinius pasaulinės kultūros raidos aplinkoje.

Siekiant nubrėžti konkretaus periodo ar siauresnio tarpsnio ribas, verta suvokti simbolinėmis datomis pažymėtų ribų sąlyginumą ir juose besisiskleidžiančių krypčių, mokyklų, kūrybingų

asmenybių individualumą, istorinę jų skiriamųjų požymių ar stilistinių bruožų kaitą. Kinų estetikos minties ir dailės istorijoje išskiriame šešis pagrindinius raidos periodus.

Pirmasis filosofinės estetikos ir meno filosofijos (Konfucijus, Laozi, Zhuangzi, Han Feizi) tapymo periodas prasideda vadinamuoju „ašiniu laiku“, kai VI–V a. pr. m. e. ima skleisti įvairios klasikinės kultūros, filosofijos, meno formos ir tęsiasi iki Han imperijos saulėlydžio bei šalies feodalinio susikaldymo III amžiuje. Jame formuojasi pamatiniai kinų filosofinės estetikos principai ir pagrindinių estetinių kategorijų sistema. Savo lyderio pasaulinės civilizacijos istorijoje pozicijas kinų civilizacija sutvirtina, kai joje iškyla konfucianizmo, daoizmo, monizmo, legizmo ir kitos filosofijos mokyklos, kurios parengia dirvą vėlesniam estetikos, meno filosofijos, meno teorijos ir meno praktikos pakilimui. Filosofinės minties gaivinantis poveikis filosofinės estetikos ir meno filosofijos raidai jaučiamas visą klasikinį periodą. Konfucianizmo ir daoizmo idėjos paskatina formuotis įvairias estetines koncepcijas, iškilusias Han dinastijos (206 m. pr. m. e. – 220 m.) valdymo laikais.

Antrasis tarpsnis prasideda nuo III a. ir tęsiasi iki Sui dinastijos (581–618) pabaigos. Tai sudėtingo feodalinio susikaldymo epocha. Joje vyrauja neodaoizmo ideologija, dėl kurios įtakos formuojasi vientiso bohemiško gyvenimo stiliaus *fengliu* („vėtros ir srauto“), estetika. Jos pagrindiniai įkvėpėjai buvo trys genijai – Gu Kaizhi, Tao Yuanming, Wang Xizhi. Taip pat intensyviai plėtojasi menotyrinė kaligrafijos, tapybos, poezijos estetika, Zong Bing (375–443) ir Wang Wei (415–443) veikaluose lygiagrečiai kristalizuojasi garsiosios kinų peizažinės tapybos estetikos principai. Ankstyvąjį periodą vainikuoja etapinis Xie He veikalas „Užrašai apie senovės tapybos sąvokas“.

Įsivyravus neobudhizmui, Kinijoje gavusiam čanbuddhizmo vardą, viduramžių estetika įžengia į antrąjį etapą, kuris aprėpia Tang ir Ūdai (Penkių dinastijų) valdymo periodą (618–959). Estetikos minties pakilimą sąlygoja susiformavusios meninės kultūros tradicijos ir kaligrafijos, tapybos, poezijos, muzikos, sodų meno ir kitų menų atstovų profesionalumas. Feodalinio santykių išsigalėjimo epochoje, atitinkančioje viduramžius Vakarų Europoje ir Indijoje, Kinijoje estetikos ir meninės kultūros centrai keičiasi, atsiranda naujų provincijoje, sparčiai plėtojasi vienuolynų kultūra, kuri tampa svarbiu savitos čanbudistinės religinės pasaulėjautos antspaudu ženklintos estetikos ir meninės kultūros intensyvėjančios plėtotės veiksmu. Kita vertus, greta anksčiau besąlygiškai viešpatavusių imperatorių rūmų aristokratiškos aplinkos, vis aktyviau į įvairias dvasinės kultūros ir meno sritis per kas trejus metus vykstančių valstybinių egzaminų sistemą aukščiausių valstybės valdymo postų (kaskart būta iki 700 kandidatų) siekia ir išsilavinę, skirtingų socialinių sluoksnių provincijoje gyvenantys talentingi žmonės.

Tradicinės kinų estetikos minties ir meno formų rafinuotumą, grožio sampratą veikia stiprėjantis įtakingo čanbudistinio kultūros srauto skverbimasis iš Indijos, kuris akivaizdus Tang epochoje. Tai, kad kinų kultūrą, estetiką, meną ir estetinę sąmonę paveikia svetimšalės budistinės

įtakos, suminkština daugelio kinų estetiškos minties ir meno formų reglamentaciją ir ženkliai išplečia vertybių sampratą. Šiuo laikotarpiu Du Fu, Bai Juyi, Wang Wei (699–756), Zhang Yan-yuan ir kitų teoretikų veikaluose iškyla pagrindinės viduramžių estetikos problemos. Vyrauja peizažinei poezijos ir peizažinės tapybos estetikos veikalai. Estetinė mintis dėl čan ontologinių ir panteistinių idėjų įtakos rutuliojasi bendrų filosofinių idėjų veikiamą.

Trečiasis, aukščiausio kinų estetiškos minties pakilimo periodas (X–XIV a.), kurį daugelis kinų kultūros tyrinėtojų pagrįstai vadina „kiniškuoju renesansu“, aprėpia Song (960–1279) ir Yuan (XIII a. vid. –XIV a.) epochas. Iš tikrųjų apie X a., valdant Šiaurės Song dinastijai, prasideda vaisingiausias kinų civilizacijos kultūros, estetiškos minties ir meno klestėjimo periodas, kuris tęsiasi iki XIV amžiaus. Tuomet atsiranda neregėto masto ir lygio pasaulinės civilizacijos istorijoje kultūros ir meno formų įvairovė, o šio tarpsnio pabaigoje, iki XIV a., sukuriamas beveik visas kinų kultūros, estetiškos minties ir meno formų repertuaras. Šio kultūros pakilimo nepajėgia stabdyti netgi nuo X a. ryškėjanti Song imperijos politinė valstybingumo krizė, susijusi su stiprėjančiu nomadu spaudimu, niokojančių jų antplūdžių ir valstybės teritorijų mažėjimu.

X a. kinų imperijos šiaurės rytuose iškyla protomongoliškos kilmės karinga etninė grupė kidaniai, kurie įkuria galingą valstybę (916–1125). Jos valdovai palaipsniui užgrobia vis didesnes dalis imperijos teritorijos ir priverčia Šiaurės Song imperatorius mokėti duoklę. Beveik tuo pat metu šiaurės vakarinėje imperijos dalyje iškyla tangutų valstybė, kuri taip pat atplėšia dalį teritorijos. XII a. sustiprėja pietinių mandžiūrų genčių konfederacijos džurdženų galinga invazija, 1211–1215 metais didžiojo mongolų karvedžio Čingischano kariuomenė užima Pekiną ir sunaikina tangutų bei džurdženų valstybes, o Čingischano vaikaitis Chubilajus 1279 m. jau užima likusią Pietų Song dinastijos valdomą pietinę imperijos teritoriją.

Valdant Song dinastijai dėl neokonfucianizmo idėjų įtakos pastebimas laipsniškas estetiškos teorijos ir meno praktikos suartėjimas. Žymiausių šio periodo teoretikų Jing Hao, Li Cheng, Guo Ruoxu, Guo Xi, Mi Fu, Su Shih traktatuose susiformuoja vientisa tradicinių kinų menotyrinės estetikos kategorijų sistema. Šis periodas siejasi su sinkretiškos neokonfucianizmo estetikos, jungiančios konfucianizmo, daoizmo ir čanbudizmo mokymų elementus, o vėliau – čanbudizmo estetikos pakilimu bei peizažinės tapybos estetikos ir peizažo žanro klestėjimu.

Ketvirtajam, eklektiniam vėlyvojo feodalizmo periodui, jungiančiam Ming ir Qing dinastijų valdymo laikotarpius (XIV–XX a. pr. kinų imperijos žlugimo 1911 m.), būdingi istoriniai kataklizmai, stabdantys natūralią kinų civilizacijos raidą; joje ryškėja stagnacijos požymiai, nors Ming dinastijų valdymo pradžioje regime dar daug reikšmingų estetikos ir vaizduojamos dailės kūrinių, tačiau šios dinastijos saulėlydyje ryškėja kūrybinės energijos nuosmukio tendencijos. Šiuo laikotarpiu pasirodo daugybė įvairiems meno žanrams skirtų, dažniausiai eklektiškų kompiliacinių traktatų, praradusių geriausiems Tang ir Song epochų veikalams būdingą minties gilumą. Iš daugybės šio tarpsnio veikalų išsiskiria Shi Tao „Pokalbiai apie tapybą“ ir Wang Gai

parengta kinų tapybinės estetikos enciklopedija „Apmąstymai iš garstyčios dydžio sodo“. Po estetinės minties ir meno pakilimo, susijusio su Shi Tao, Wang Gai, Zhu Da kūryba, vėliau regime tradicinės estetikos ir vaizduojamosios dailės nuosmukį XVIII a. pabaigoje ir XIX a. pirmoje pusėje, kai išryškėja Qing jau gilėjančios kultūros, estetinės minties ir meno stagnacijos požymiai. Degraduodamos imperinės struktūros destruktvyviai veikia ir tradicinių teorinės minties bei meno formų raidą, tačiau XIX ir XX a. sandūroje tampa akivaizdus estetinės minties ir meno pakilimas, kurį sąlygoja naujų raidos kelių paieška.

Pentkasis tradicinės kinų estetikos transformacijos, saulėlydžio ir sąlyčio su Vakarų estetikos periodas yra XX a. pradžia – nūdiene. Jame galima išskirti su esminiais sociokultūriniais ir politiniais virsmis susijusius tarpsnius: Kinijos Respublikos, po Kinijos Liaudies Respublikos paskelbimo maoistinių, pomaistinių sąlyginės liberalizacijos ir atsivėrimo išoriniam pasauliui, kuriame tradicinės estetikos ir meno sampratos dėl globalizacijos ir postmodernios estetikos išstumiamos į kultūrinio lauko periferiją, tačiau sėkmingai skleidžiasi daugybė naujų modernaus ir posmodernaus meno tendencijų, veikiančių dabartinę metacivilizacinę meno rinką.

Estetikos ir meno teorijos traktatai

Kinų menotyrinės pakraipos estetikos ir meno teorijos problemas gvildenantys traktatai ženkliai skiriasi nuo Antikos, Vakarų ir indų. Kinų traktatų forma buvo labai įvairi, dažniausiai jie priklauso *pastabų* estetikos ir meno problematikos žanrui, ne mažiau paplitęs buvo ir vadinamas *užrašų* žanras, Tang ir Song dinastijų valdymo metu išplinta meno *paslapčių* tyrinėjimo ir atskleidimo žanras, rečiau aptinkame *istorijų* pavidalo traktatus, priskiriamus *kategorijų* žanrui. Skirtingų traktatų formų populiarumas konkrečiais kinų estetinės minties raidos tarpsniais tiesiogiai siejosi su autorių dėmesio centre esančių menų žanrų įvairove ir aptariama problematika.

Dauguma estetinių traktatų yra glausti, juose vyrauja metaforiškas minčių dėstymas. Čia beveik neaptiksime Vakarų kultūrai būdingų abstrakčių metafizinių svarstymų apie grožį, didingumą, tragiškumą ir pan. kategorijas, kadangi vyrauja ne spekuliatyvūs svarstymai, o klasifikaciniai, etiniai, didaktiniai arba su meninės kūrybos procesų problemomis ir menininko emociniais išgyvenimais susiję klausimai. Iš čia plaukia traktatų autorių dėmesys konkrečių mokyklų istorijoms, menininkų kūrybinės biografijos vingiams, kurie atveria apmąstymus apie tikrovės ir reprezentacijos, regimo ir neregimo, grožio ir bjaurumo, išsakymo ir tylos, tobulumo ir nemokšiško, rafinuotumo ir paprastumo, dirbtinumo ir natūralumo, tikslingumo ir savaimingumo, gausaus kalbėjimo ir neišsakymo, perkrovimo ir estetinės užuominos, išorinės ir gelminės esmės perteikimo bei kitoms problemoms.

Tai, kad kinams ir dėl jų tradicijų įtakos besiplėtojančioms Rytų Azijos tautoms būdingas kaligrafijos ir tik vėliau tapybos, poezijos, muzikos estетinių principų sureikšminimas, ženkliai skiria šią estetikos tradiciją nuo antikinės, vakarietiškos, indiškos ir arabų musulmoniškos. Tai – didžiulė problema Vakarų tyrinėtojams, kurie, siekdami perprasti kinų vaizduojamosios dailės estetikos traktatų savitumą, nesąmoningai palyginimų ir žodyno ieško jiems geriau pažįstamose Vakarų dailės traktatuose. Kinų vaizduojamosios dailės traktatų pažinimas apvainikuojamas sėkme tik tokiu atveju, kai tyrinėtojai atsiri boja nuo analogijų ir aiškinasi įkūnyto pasaulėvaizdžio, teorijų, sąvokų savitumą, išplaukiantį iš daoistinės, konfucinės ir čan filosofijos teorijų. Daugelis ankstyvųjų kinų kaligrafijos ir tapybos traktatų idėjų kinų sąmonėje siejasi su Visatą persmelkiančiomis slėpiningomis gamtos jėgomis ir energijomis. „Pagrindinis tapybos dėsnis ir tikslas (*Dao*) – aprėpti visą Visatą – tuomet priešais akis nebus nieko tokio, kas nebūtų gamtos harmonijos jėgos“ (Dong Qichang, 1965, p. 106).

Naujas klasikinės filosofijos idėjų paveiktas estетinės teorijos raidos etapas pradeda ryškėti dar Han imperijos valdymo laikais menininkų, kaligrafų, poetų, rašytojų, istorikų įvairių žanrų tekstuose: užrašuose, kataloguose, istoriniuose užrašuose ryškėja pamatinių estетinių idėjų ir meninės kūrybos principų teorinis apmąstymas. Senovėje, viduramžiais ir Naujaisiais amžiais Kinijoje sukuriami daugybė įvairių menų poezijos, kaligrafijos, tapybos, muzikos, dramos, sodų meno estетines problemas gvildenančių traktatų. Be filosofinės ir menotyros traktatų, daug svarbių duomenų apie kinų estetiką esama ir kituose žanro šaltiniuose: antologijose, sąvaduose, kompendiumuose, dinastijų kronikose, jų komentaruose, istoriografiniuose šaltiniuose, religiniuose, istoriniuose, poetiniuose tekstuose, „įžymybių“ ir „keistenybių“ užrašuose (kuriems Kinijoje teikiamas išskirtinis dėmesys), dienoraščiuose, kelionių užrašuose, laiškuose, įvairiuose pastabose ir kituose tekstuose, kuriuose aptarinėjamos estetikos ir meno teorijos problemos.

Nors iki Han imperijos iškilimo jau gyvavo muzika, šokis, poezija ir literatūra, tačiau kaligrafija ir tušo tapyba Han dinastijos saulėlydyje, skirtingai nei muzika, dar neturėjo meno statuso. Jų vėlesnis atsiradimas paaiškinamas objektyviais kinų meno raidos ir jos teorinės recepcijos dėsniniais.

Pradžioje tapyba buvo suvokiama kaip su rūmų ir šventyklų dekoravimu susijęs amatas, todėl specializuoti kaligrafijos ir tapybos estetikos traktatai atsiranda vėliau. Iš vaizduojamųjų menų aukštą socialinį statusą ir privilegijuotą vietą menų hierarchijoje pirma įgauna kaligrafija. Todėl tapyba yra veikiamą anksčiau susiformavusios kaligrafijos estетinių principų. „Kaligrafija išsikovoja meno statusą mūsų eros pradžioje, o pirmieji šiam menui skirti traktatai pasirodo II amžiuje, pabrėžiant žaidybinių ir hedonistinių kaligrafijos aspektą, kaip meno, kuris turi kitą funkciją. Tapybos meno teorinis apmąstymas išryškėja IV a., aptarinėjant portretinę ir „kalnų–vandenu“ (*shan shui*), kitais žodžiais tariant, peizažo tapybą“ (Escande Yolaine. *Introduction. Traites*, t. 1, 2003, p. 21). Tarp tapybai skirtų traktatų aptinkame įvairiems žanrams (portreto,

gėlių, paukščių, bambuko ir kitus) skirtus, tačiau neabejotinai teoriniu lygmeniu ir įvairiapusiškumu išsiskiria peizažo meno traktatai.

Iš gausybės menotyros estетinių traktatų svarba kinų estетinės minties raidai išsiskiria glaudžiausiai su hieroglifų rašmenimis susijusiems „trims didiesiems menams“ (kaligrafijai, tapybai ir poezijai) skirti traktatai. Tikriausiai dėl vizualinės hieroglifų kultūros prigimties kinų menotyrinės pakraipos estetikoje savo įtaka akivaizdžiai vyrauja dviem vaizduojamosios dailės rūšims (kaligrafijai ir tapybai) tyrinėti sukurti traktatai.

Gausūs kaligrafijos ir tapybos estetikos traktatai pateikia platų monochrominės ir polichrominės tušo tapybos meninės išraiškos priemonių žodyną, detalai aprašo psichologinio dailininko pasirengimo kūrybos procesui, meninės kūrybos objekto kontempliacijos, paties kūrybos proceso ir jo pagrindinių fazių ypatumus. Meninis kūrybos procesas kaligrafijoje ir tapyboje nėra izoliuotas nuo poetinio, metaforinio vaizdinių sistemos sklaidos lygmens, kuris ir akumuliuoja daug kinų estetikos veikaluose aptariamų meninės kūrybos subtilybių.

Kinų menotyros estetikos ir meno teorijos traktatų plėtotės istoriją, remiantis įvairiais klasifikacijos kriterijais, galima suskirstyti į skirtingus periodus, kiekvienam iš kurių būdingi specifiniai tipologiniai bruožai, aptariamų idėjų kompleksai bei jų tyrinėjimo akcentai. Daug dėmesio skyręs kinų estетinių traktatų tyrinėjimui ir jų vertimui į prancūzų kalbą, akademikas François Cheng taikliai pastebi, kad kadangi šie „teoriniai traktatai buvo sukurti konkrečioje kultūrinėje aplinkoje, jie sudaro savaime suprantamą to konteksto dalį, kurį kiekvienu konkrečiu atveju būtina dar kartą išryškinti. Taip pat ir traktatų techninė terminija nėra tik kokie nors izoliuoti elementai, kadangi ji formuoja organinę visumą savo tiksliais planais ir sąveikos dėsniais“ (Cheng, 1981, p. 8).

Pradžioje vyrauja poezijos menui skirti traktatai, kuriuose plėtojamos idėjos veikia ir muzikos bei vaizduojamosios dailės estетinius principus. Vėliau, kai su poezija pradeda konkuruoti kaligrafija, kuri ankstyvaisiais viduramžiais jau suvokiama kaip aukščiausias menas kinų menu hierarchijoje (tik Song epochoje su ja savo įtaka pradeda konkuruoti peizažo tapyba, kuri kinų estetikos tradicijoje tampa visa apimančios Visatos simboliu nukreiptu į tuštumos ir erdvės begalybės pažinimą). Iki X a. beveik visi vaizduojamosios dailės traktatai išsiskiria minčių dėstymo glaustumu. Jų apimtis ženkliau išauga Song dinastijos valdymo metu, tačiau praslinkus šiai epochai vėl grįžtama prie glaustos minčių dėstymo formos. Ženklus veikalo apimties didėjimas pastebimas Qing dinastijos valdymo metu ir yra paaiškinamas didaktinių ir pedagoginių tendencijų stiprėjimu bei iliustracinės medžiagos gausėjimu, tai, beje, palengvina tobulėjančios leidinių spausdinimo technologijos.

Estетinės minties raidoje, priklausomai nuo įsivyravusių tendencijų imperatorių rūmų aplinkoje, o vėliau atsiradus akademijoms ir meninio elito skonio bei tapybos žanrų hierarchijai, ženkliai keičiasi traktatų problematika. Ankstyvosios iki Tang dinastijos valdymo laikų gyvavu-

sios estetikos kūrėjai pagrindinį dėmesį sutelkia į žanrinius tapybos ypatumus, jos specifiškumo ir pagrindinių tapybos principų aptarimą. Vėliau Tang dinastijos laikų tapybinės estetikos raidoje regima slinktis į peizažo tapybos estetinių principų ir meninės išraiškos priemonių pažinimą, Song ir Yuan dinastijų valdymo laikais tapybos estetikoje jau besąlygiškai vyrauja peizažo žanro problemos, detalus įvairiausių jo kompozicinių, erdvinių, toninių ir smulkesnių peizažo detalių sąveikos problemų aptarimas. Yuan dinastijos valdymo metu taip pat auga dėmesys „gėlių ir paukščių“ žanro problemoms, kurių aptarimas praranda peizažo tapybos veikalams būdingą polinkį į metafiziškumą ir gelmę. Vėlesnė Ming ir Qing dinastijų valdymo epochose, smunkant bendram teoriniam traktatų lygiui, stiprėja universalistinės tendencijos. Greta vis akivaizdžiau prarandančio vyraujančias pozicijas peizažo žanro, detalesnio dėmesio susilaukia portreto žanras, gėlių, paukščių, gyvūnų, bambuko, laukinės slyvos, orchidėjų ir chrizantemų tapybos estetinių principų aptarimas.

Neretai pagrindinis dėmesys tapybinės estetikos traktatuose sutelkiamas *ne į konkrečių meno kūrinių ar jų estetinių savybių analizę, o į patį menininką, jo ir gamtos santykius, tuos įvairialypius emocinius santykius, kurie nusistovi tarp suvokėjo ir menininko kūriniuose įkūnytų vaizdinių, konkrečios idėjos išraiškos gelmės, kompozicijos, stiliaus, meninės išraiškos priemonių ypatumų*. Todėl kinų, kaip ir indų bei japonų estetiniuose traktatuose, skirtingai nei Antikos ir Vakarų, didesnis dėmesys skiriamas meno psichologijos problematikai. Juose detalai aprašinėjami kontempliuojančio gamtos grožį menininko vidiniai išgyvenimai.

Remdamiesi istoriniu chronologiniu principu ir konkrečių tipologinių bruožų visuma, kinų *tradicinės* estetinės minties raidoje sąlyginai išskirsime keturis pagrindinius su menotyrynės estetikos ir vaizduojamosios dailės (kaligrafijos, tapybos), meno teorijos traktatų istorija susijusius etapus: *pirmąjį, arba ankstyvąjį* (II–VII a. pradžią), kurio eigoje kristalizuoja pamatiniai kaligrafijos ir tapybos estetiniai principai. Teoretikų dėmesio centre yra žmogaus ir gamtos santykiai, o kaligrafijoje ir tapyboje kristalizuoja pagrindiniai šių meno rūšių estetiniai principai. *Antrąjį* (618–1368), kuris aprėpia Tang ir penkių dinastijų valdymo laikotarpį iki Yuan dinastijos saulėlydžio. Šiame tarpsnyje kaligrafijos ir tarp kitų žanrų iškilusios peizažo tapybos estetiniai principai Song ir Yuan periodų darbuose įgauna klasikinį pavidalą ir simbolinę prasmę. Šio periodo pradžioje Song epochoje vyrauja didaktiniai ir mokomieji estetiniai veikalai, o vėliau juos keičia čan estetikos įtakos ženklintos intravertiškos peizažo estetikos interpretacijos, susijusios su subjektyvių meninės kūrybos procesų, dvasios būsenų, meno kūrinių būdingiausių bruožų klasifikaciniais aprašinėjimais. *Trečiasis* periodas (1368 – XVIII a. pabaigos) siejasi su teorinės minties kūrybinės galios nuosmukiu ir eklektiškų tendencijų darbuose stiprėjimu, o pabaigoje modernizacijos tendencijų ir sąveikos su Vakarų estetikos tradicijomis stiprėjimu. *Ketvirtas* (XIX a. pr. iki imperijos žlugimo XX a. pr.), kadangi jame jau intensyviai skleidžiasi įvairios eklektiškos ir su augančiu Vakarų estetikos ir meno tradicijų poveikiu susijusios tendencijos.



Gu Kaizhi. Išmintingos ir padoringos moterys. IV a. Song laikų kopija. Spalvotas tušas, šilkas

Savo analizėje pagrindinį dėmesį sutelksiu į trimis pirmaisiais tarpniais pasirodžiusius traktatus, kadangi būtent juose ryškiausiai atsiskleidžia originalios *tradicinės* kinų estetikos raidos tendencijos ir joms būdingų idėjų visuma.

Atsižvelgdamas į tai, kad kinų menotyrinės estetikos tradicijoje meno teorinių problemų gvildenimo įvairiapusiškumu ir gelme vyrauja vaizduojamosios dailės meno rūšims kaligrafijos ir tapybos teorinėms problemoms skirti traktatai, pereisiu prie glausto problemų bei idėjų raidos aptarimo.

Ankstyvasis menotyrinės pakraipos vaizduojamosios dailės estetikos raidos etapas aprėpia tarpinį nuo Han dinastijos pabaigos iki Tang pradžios. Pirmieji kaligrafijos estetikos traktatai pasirodė dar Han dinastijos valdymo saulėlydyje, pirmaisiais mūsų eros amžiais, o tapybos estetikos vėliau – Jin (261–419) dinastijos valdymo metu. Ankstyvajame tapybinės estetikos raidos etape nuo Jin iki Tang dinastijos valdymo laikų buvo sukurta aštuoniolika tapybos estetikos traktatų, iš kurių iki nūdienos išliko dvylika. Vaizduojamosios dailės (kaligrafijos, tapybos) traktatų tradicijos, pabrėžiančios intelekto, plačios humanitarinės kultūros prioritetą, tapimas išryškėja IV a. „vėtros ir srauto“ (*fengliu*) sąjūdyje. Šios naujos tendencijos užuomazgas regime kinų kaligrafijos genijaus Wang Xizhi darbe „Apie kaligrafiją“ (*Shu lun*), kuriame autorius subtiliai aptaria formalius ir dvasinius kaligrafijos meno aspektus, siedamas juos su jautriausią kūrėjo dvasios poslinkių išraiška.

Nors iki Gu Kaizhi (apie 345–406) gyvuoja tapytojai, kurie plėtoja tapybos estetinius principus, tačiau į kinų estetinės minties istoriją būtent Gu Kaizhi patenka kaip kinų menotyrinės tapybos estetikos pradininkas. Greta paveikslų kopijų, išliko fragmentai ir trijų jo tapybai skirtų teorinių traktatų: „Apie tapybą“ (*Hua lun*), „Himnas Wei ir Jin dinastijų laikų tapybos suklestėjimui“ (*Wei jin shengliuhua zan*) ir „Užrašai, kaip vaizduoti Yuntai kalną“ (*Hua Yuntai shan ji*). Pirmasis jų skirtas bendroms estetinėms problemoms, o kiti du aptarinėja tapybos technikos problemas. Neabejotinas Gu Kaizhi nuopelnas, kad jis pirmas aiškiai apibrėžia pagrindines

tikros tapybos savybes: sudvasinimą, natūralumą, kompozicinį vientisumą, struktūrinį kūrinio pagrindą, sekimą tradicija ir meistrišką tušo ir teptuko valdymą.

V a. pradžioje pasirodo dviejų didžiųjų peizažo tapybos pradininkų Zong Bing „Įvadas į peizažo tapybą“ (*Huashanshuixu*) ir neodaoizmo adepto Wang Wei (415–453) „Tapybos aptarimas“ (*Xu Hua*). Pirmasis filosofas, vienas įtakingiausių peizažo tapybos pradininkų, pripažintas kaligrafas, aistringas muzikos mylėtojas, puikiai grojantis citara, jau būdamas pripažintu mąstytoju, tapytoju, kaligrafu, nuolatos atmesdavo valdovo pasiūlymus tarnybai imperatorių rūmuose. Peizažą jis traktuoja kaip tokį dvasios kūrinį, kuris, suvokiant paveiksluose įkūnytus vaizdus, padeda klajoti vaizduotės pasaulio bekraštybėse. Tapęs čan budizmo adeptu jis daug klajoja kalnuotomis centrinės Kinijos vietovėmis. Savo jautrumą gamtos grožiui dailininkas įprasmina peizažo tapyboje. Persisėmęs budistų vienuolio Huiyuano (334–416) idėjomis, parašo peizažo tapybos estetikos veikalą „Įvadas į kalnų ir vandenų tapybą“ (*Hua shan shui xu*), kuris atveria šios srities traktatų tradiciją.

Jo teorinių apmąstymų centre yra kūrėjo santykis su žmogų supančios gamtos grožiu ir harmonija, kuriame Zong Bing ieško gyvenimo prasmės ir kūrybinio įkvėpimo. Ši meninės kūrybos koncepcija kupina etinio ir humanistinio užtaiso, kadangi, pasak traktato autoriaus, gamtos grožis, malonūs akiai gamtos vaizdai ne tik atliepia žmogaus dvasią, tačiau ir skatina jį kūryboje pažinti dvasines vertybes. Štai kodėl Zong Bing aukština dvasines klajones žavingų kalnų ir upių keliais ir takeliais. „Ir štai – palaimingai aš gyvenu ir patikiu gyvenimiškas jėgas aukščiausiai tiesai; tai paimu į rankas taurę su vynu, tai prisiliesiu prie dainuojančio cinio arba pasinersiu į kontempliaciją išskleisto [paveiksl]o ritinėlio. Nepalikdamas savo sėdimos vietos, pasiekiu pasaulio ribas; ne matuodamas Dangaus, vienatvėje suvokiu tuščias erdves. Grėsmin-gos viršūnės, nukreiptos į neregimas aukštumas, virš debesų dunkstantys miškai tirpstantys ūkuose, išmintingi ir garbingi vyrai juos kontempliavo seniai pralinkusiais laikais“ (Малявин В. Чжун-цзы, 1985, p. 78).

Jo amžininkas Wang Wei savo traktate tapybos meno estetinę vertę teoriškai grindžia kosmogoninėmis teorijomis. Pagrindinį dėmesį jis sutelkia į žmogaus ir gamtos santykius, o peizažo tapybą traktuoja kaip būdą, padedantį jautriam kūrėjui pajusti būties pilnatvės jausmą ir semtis iš gamtos dvasingumo. Meninis įkvėpimas ir kūrybos procesas jo traktate siejamas su gamtos harmonijos kontempliacija. Todėl ir peizažo kūrimo procesas čia suvokiamas kaip kūrėjo priartėjimas prie slėpiningos gamtos ir būties esmės.

Kitas svarbus ankstyvosios kinų tapybinės estetikos raidai yra Xie He (479–547 m./ 500) traktatas „Užrašai apie senovės tapybos sąvokas“ (*Guhua pinlu*), kuriame, remdamasis kūrinių privalumais ir trūkumais, autorius suskirsto 27 nuo III iki V a. kūrėjus žymiausius tapytojus į skirtingas kategorijas ir išskiria šešis pamatinius kinų tapybos principus, kurie tampa svarbiu vėlesnės kinų estetinės minties diskusijų objektu.

Tang dinastijos valdymo metu prasideda kokybiškai naujas estetiškos minties pakilimo tarpsnis, kuriame pasirodo traktatai, kurie aprėpia daugybę kaligrafijos problemų, pradedant klasifikacinėmis menininkų tipų, jų stilių, meno kūrinių bruožų, menininko santykių su gamtos pasauliu, jo kūrybinio potencialo ir baigiant sudėtingomis meninės kūrybos procesų psichologijos problemomis. Savo skaičiumi tarp vaizduojamosios dailės traktatų Tang dinastijos valdymo metu akivaizdžiai vyrauja kaligrafijos traktatai, tačiau įvairiuose rašytiniuose šaltiniuose minimi dvidešimt aštuoni tapybinės estetikos veikalai, iš kurių iki nūdienos išliko dešimt. Pirmame aptariamo laikotarpio etape svarba išsiskiria Ouyang Xun (557–641) „Aštuonios paslaptys“ (*Bajue*) ir „Trisdešimt trys technikos“ (*Sanshiliu fa*), Yu Shinan (558–638) „Apie teptuko esmę“ (*Bisui lun*), galingiausio Tang dinastijos imperatoriaus Taizong, žinomo Li Shimin (597–649 pseudonimu, traktatai „Apie kaligrafiją“ (*Lunshu*), „Savo nuostatų atskleidimas“ (*Zhiyi*),

Svarų indėlį į vaizduojamosios dailės estetikos raidą įnešė Wang Wei (701–761) traktato „Tapybos paslaptys“ (*Shanshui jue*, apie 760) autorius ir du jo bendražygiai kinų poezijos genijai Du Fu (712–770), parašęs veikalus „Odė apie Wang Zai peizažo tapybą“ (*Xiti Wang Zai hua shanshuitu ge*, apie 755) ir „Odė apie neseniai gyvavusią peizažo tapybą Fengxian provincijoje“ (*Fengxian Liu Shaofu xinhua shanshui ge*, 754?) ir jam artimas Bai Juyi (772–846) „Pastabos apie tapybą“ (*Huaji*, 803), „Odė apie bambuko tapybą“ (*Huazhu ge*). Kalbant apie naujų spontaniškų kaligrafijos raidos tendencijų teorinį pagrindimą, verta paminėti Wang Xizhi metusį iššūkį čan vienuolį Huaisu (737–799), kuris parašė darbą apie kaligrafiją „Savęs išsakymas“ (*Zixu tie*).

Svariausiu Tang dinastijos tapybinės estetikos laimėjimus simboliškai apibendrinančiu veikalu yra minėtas Wang Wei traktatas „Tapybos paslaptys“, kuriame pateikiama peizažo kūrimo filosofija. Čia teoriškai grindžiami monochrominės tapybos principai ir aukštinamos minimalios meninės išraiškos priemonės. Šios peizažo tapybos estetikos esmėje glūdi kruopščiai apgalvotos „gamtos idėjos“ autentiško perteikimo uždavinys. Gamta suvokiama kaip neatsiejama universalaus kosminio pasaulio dalis, kuri atspindi Visatos procesų begalybę, metamorfozes, harmoniją ir grožį.

Penkių dinastijų valdymo metu buvo parašyti aštuoni tapybinės estetikos traktatai, iš kurių išliko tik trys, o Song dinastijos valdymo laikotarpiu parašomi septyniasdešimt septyni, iš jų išliko penkiasdešimt penki, Yuan epochoje parašytas trisdešimt vienas veikalas, išliko – dvidešimt trys, Ming šešiasdešimt septyni – išliko šešiasdešimt vienas, Qing trys šimtai devyniasdešimt penki – neišliko tik du.

Lyginant su indų estetikos ir meno teorijos tradicija, Kinijoje vėliau atsiranda vaizduojamosios dailės estetikos ir meno istorijos raidą reflektuojantys traktatai. Jų užuomazgas galime pastebėti jau IX a., Tang dinastijos valdymo saulėlydyje, kai pasirodo pirmieji reikšmingi šio žanro darbai, kurie apibendrina vaizduojamosios dailės raidos laimėjimus ir ankstesnės kaligrafijos ir tapybos raidos tendencijas. Tai du svarbūs istoriniai traktatai Zhu Jingxuan (IX a.)

„Užrašai apie žymiausius Tang dinastijos valdymo periodo tapytojus“ (*Tangchao minghua lu*) ir Zhang Yanyuan (apie 813–879) „Užrašai apie geriausius įvairių epochų menininkus“ (*Lidai minghua ji*, 847), kurie vėliau inspiruoja panašių veikalų srautą. Šio žanro traktatų populiarėjimo pirmoji banga išryškėja Song dinastijos saulėlydyje ir Yuan pradžioje, kai kinų intelektualai ir menininkai, išgyvenę sudėtingus socialinius sukrėtimus, sugrįžta prie nacionalinių kultūros tradicijų ir siekia jas išsaugoti, sisteminti svetimšalių nomadų kultūros spaudimo sąlygomis.

Peizažo tapybos estetikos iškilimas siejasi su gaivališku rafinuotos intelektualų (*wenren-hua*) krypties estetikos ir meno įsiveržimu X a. į kinų kultūros avansceną ir ilgu vyravimu joje. Intelektualų idėjos veikia kinų estetinės minties ir meno raidą, sąlygoja naujų humanitarinės kultūros kaligrafijos, tapybos, poezijos problemų atsiradimą, koreguoja įvairias meno klasifikacines sistemas, meninio kūrybos proceso dėsningumus, menininkų, meno kūrinių tipus, jų specifinius bruožus tyrinėjančių traktatų atsiradimą. Pastarųjų veikalų atsiradimas X–XIV a. atspindi į brandos fazę įžengusios kinų teorinės minties ieškojimus ir atradimus. Intelektualų tradicijai būdingų idėjų užuomazgas galime aptikti dviejų X a. teoretikų Jing Hao ir Li Cheng traktatuose.

X a. sukuriamas vienas konceptualiausių Jing Hao estetikos traktatų „Užrašai apie teptuko valdymo būdus“ (*Bifa ji*), kuriame pagrindinis dėmesys sutelkiamas aptarti įvairius tapybos dėsnius ir meno kūrinių klasifikacijos principus. Savo apmąstymų išeities tašku jis pasirenka šešis pamatinius Xie He iškeltus tapybos principus. Laikydamas juos nepakankamai atspindinčiais meno esmę pakeičia nauja estetinių vertybių sistema, kurią pavadina „šešiomis esminėmis vertybėmis“ – pirmas – dvasia, antras – ritmo skambesys, trečias – koncepcija arba idėja, ketvirtas – gamta, penktas – teptukas, šeštas – tušas“ (*Jing Hao*, 1965, p. 74). Ši nauja vertybinė sistema suteikia jo veikale plėtojamoms estetinėms idėjoms ir meno sampratai universalesnį ir geriau teoriškai pagrįstą pamatą.

Jing Hao idėjas toliau X a. plėtoja peizažo tapybos meistras, poetas, muzikantas Li Cheng (919–967?), kuris savo požiūrius į tapybą teoriškai grindžia glaustos apimties traktate „Peizažo tapybos paslaptys“ (*Shanshui jue*). Jame regimos akivaizdžios aliuzijos į jau aptarto to paties pavadinimo traktate išsakytas Wang Wei mintis. Pagrindinis dėmesys Li Cheng traktate sutelkiamas į peizažo žanro savitumo ir jo sudėtinių komponentų aptarimą, svarstomos kompozicijos sudėtinių komponentų ir meninės išraiškos problemos. Apibendrinamas kūrybinę patirtį jis daug dėmesio skiria meninės kūrybos procesų psichologijos, paveiklo kompozicijos, plastinių meninės išraiškos priemonių, formos ir turinio santykių problemoms. Prieš pradėdant tapyti peizažą autorius kviečia dailininkus pirmiausia aiškiai atskirti pagrindinius motyvus nuo antraeilių ir tik tuomet imtis praktiškai įgyvendinti sumanymą, teisingai paskirstyti kompozicijos viršuje ir apačioje esančias detales. Li Cheng taip pat pateikia tapytojams ir svarbių techninio pobūdžio patarimų. „Tapyk ne perdėm tirštu potėpiu. Tušo gausa gimdo purvinas dėmes, to-



Han Huang. Intelektualų pokalbis sode. VIII a. Spalvotas tušas, šilkas

dėl švarumas išnyksta. Neverta tapyti labai sausu teptuku. Sausas štrichas panaikina paveiklo sodrumą“ (Zavadskaja, 1975, p. 340). Šiame traktate iškeltas idėjas perima ir plėtoja daugelis vėlesnių peizažo tapybos estetikos atstovų.

Song epocha kinų estetikos minties ir meno raidos istorijoje yra svarbus tarpsnis, kadangi tapyba socialiniu statusu susilygina su kaligrafija, o tarp tapybos žanrų išivyrėja peizažas, kuriam skirti svarbiausi šios nerimo ir sukrėtimų kupinos epochos estetiški traktatai. Song epochoje sukuriama per 100 estetinių veikalų, dauguma jų skirti peizažo tapybos estetikai. Beveik visi žymiausi šio laikotarpio estetikos atstovai yra žinomi menininkai, gerai pažįstantis meninės kūrybos problemas. Song epochos estetikams traktatams svetimas teorinių konstrukcijų abstraktumas, atsiribojimas nuo meninės praktikos poreikių. Gvildendami šiuos darbus pastebime glaudų jų dvasinį ryšį su IV–VI a. veikalais. Kartais susidaro įspūdis, kad X–XII a. teoretikai tik kartoja, perfrazuoja ir varijuoja seniai mums pažįstamus Gu Kaizhi, Zong Bing, Xie He veikalų leitmotyvus. Tačiau tai tik išorinis įspūdis, nes po tų pačių sąvokų ir įvaizdžių skraiste slepiasi kitas dvasinis turinys, kuriame atsispindi turtingas istorinis kelių amžių estetikos minties raidos patyrimas. Iš daugybės Song epochos pradžios estetinių traktatų išsiskiria akademiko Guo Xi ir jam tarsi oponuojančių dviejų intelektualų Su Shih (1037–1101) ir Mi Fu (1051–1107) darbai, kurie yra tos epochos veidas ir dviejų pagrindinių estetikos minties raidos tendencijų išsikūnijimas.

Pagrindinis įtakingos akademikų estetikos ideologas Guo Xi (1020–1090) traktate „Iškilmingas miškų ir vandens srautų kreipimasis“ (*Linquan Gaozhi*) paveikslą traktuoja kaip psichologinį dailininko portretą ir kelia nuolatinio menininko tobulėjimo problemą, aukština gamtos grožį ir jį atspindinčios peizažo tapybos poetiškumą. Šiame darbe analizuojamos

struktūrinių gamtos principų ir trijų skirtingų planų: aukštosios, horizontaliosios ir giliosios perspektyvos problemos.

Jam oponuojantys intelektualai Su Shih ir Mi Fu savo idealus suranda Jin (265–420) dinastijos laikų menininkų kūryboje. Jų traktatuose naujomis idėjinėmis sąlygomis atgimsta ir plačiai pasklinda *fengliu* kaligrafijos, tapybos ir poezijos sąveikos, glaudaus menininkų bendravimo nuostatos, aistringas praeities kūrinių kolekcionavimas, naujumo ir absoliučių vertybių siekis. Šios tendencijos išsiskleidžia intelektualų sąjūdžio įkvėpėjo humanisto tapytojo, kaligrafo, poeto, rašytojo Su Shih, labiau žinomo poetiniu Su Dungpo pseudonimu, veikaluose. Traktate „Kalnų ir lygumų laišakai“ (*Qiuhuozhishi*) jis aukština glaudžios kaligrafijos, tapybos ir poezijos sąveikos idėjas.

Su Shih bendražygis ekscentriškas universalių interesų Mi Fu parašo kelis reikšmingus traktatus „Tapybos istorija“ (*Huashi*) ir „Kaligrafijos istorija“ (*Shushi*), o taip pat paveikusių vėlesnių kartų intelektualus darbą „Kolekcionieriaus pastabos“ (*Haiyue tiba*). Jis taip pat parašo veikalus skirtus kolekcionierių aukštai vertinamiems iš brangių medžiagų sukurtiems tušo indams skirtą „Tušo indų istoriją“ (*Yanshi*). Mi Fu dėmesio centre yra ir didžiųjų kaligrafijos ir tapybos meistrų autografų tyrinėjimai, taip pat jis rašo tekstus, skirtus dešimčiai skirtingų popieriaus rūšių apibūdinimui.

XI a. antroje pusėje pasirodo vienas svarbiausių apibendrinančių Šiaurės Song epochos estetinės minties ir ankstesnės vaizduojamosios dailės raidą Guo Ruoxu (aktyvi veikla apie 1070–1080) traktatas „Užrašai apie tai, ką regėjau ir girdėjau apie tapybą“ (*Tuhua Jianwenzhi*, 1074), kuriame tarsi plėtojamos anksčiau minėto Zhang Yanyuan veikalo idėjos. Traktato autorius buvo imperatoriaus Zhenzong žmonos giminaitis, kilęs iš įtakingų aristokratų giminės. Jis atliko įvairias atsakingas pareigas imperatorių rūmuose Kaifenge (Henane), todėl puikiai pažinojo Akademijos narius ir iš aukštuomenės sluoksnių kilusių menininkų aplinką. Savo traktate pateikia svarbių detalių iš kinų dailės istorijos. Jo veikalą sudaro šešios dalys, jis prasideda teorinių estetikos problemų aptarimu, vėliau pereinama, techninių, kritinių, ir galiausiai, įvairių dailininkų intelektualinės ir kūrybinės biografijos problemų aptarimo nuo Tang dinastijos valdymo pabaigos iki 1074 metų. Dvi paskutinės traktato dalys yra skirtos svarbiems liudijimams apie aptariamą epochos dailininkų gyvenimą. Šio veikalo poveikis vėlesnei estetinės minties ir meno teorijos raidai buvo didžiulis ir ilgalaikis. Tačiau sistemingas praeities estetinės minties ir meno teorijos tyrinėjimas išryškėja tik XVII ir XVIII a., kada pasirodo svariausi šio žanro traktatai.

Yuan dinastijos valdymo laikotarpyje, atsiribojusių nuo užkariautojų intelektualų aplinkoje, sukuriami daug tapybai ir kaligrafijai skirtų traktatų, tačiau, skirtingai nei ankstesniais tarpsniais, dėmesio akcentai nuo idėjų aptarimo perkeliama į technines tapybos subtilybes. Savitumu išsiskiria žymaus tapytojo Huang Gongwang (1269–1354) veikalas „Peizažo vaizdavimo paslaptys“ (*Xie shanshui jue*), kuriame įvairiais aspektais aptarinėjamas peizažo žanro

savitumas ir techninės kūrybos subtilybės, bei Rao Ziran (1340) traktatas „Dvylika tapybos tradicijos klaidų“ (*Hua fang shi'er ji*), kuriame metodiškai analizuojamos tradicinės tapytojų klaidos ir paaiškinama, kaip jų išvengti.

Minėtame Huang Gongwang traktate aptariamos iš dviejų jį nuo jaunystės žavėjusių Xa. tapytojų Dong Yuan ir Ju Ran kūrinių studijų išplaukiančios estetinės problemos. Jame išskirtinis dėmesys sutelkiamas į tapymo manieros trūkumų analizę. Kaip įvairių meno rūšių žinovas Huang Gongwang detaliai aptarinėja pagrindinius trūkumus, trukdančius dailininkui pasiekti trokštamų kūrybos rezultatų. Taip suformuluojama keturių pagrindinių tapybos trūkumų teorija. Pirmasis iš jų – sekimas klaidingai pasirinktos mokyklos nuostatomis; antras – polinkis į išorinį žavingumą, grožį, siekimas patikti kuo daugiau žiūrovų; trečias – vulgarumas; ketvirtas – nesąžiningumas, mechanškai apjunginėjant iš klasikinės tapybos pavyzdžių perimtus atskirus komponentus, tai yra savarankiškumo trūkumas. Jo estetikoje savitai atsiskleidė Yuan epochos intelektualams ir menininkams būdingas autentiškos intravertiškos, nukreiptos į vidinį asmenybės pasaulį, ilgesys.

Iš gausybės eklektiškų Ming dinastijos valdymo metu pasirodžiusių traktatų įtaka tolesnės estetinės minties raidai išsiskiria tapytojo ir kaligrafo Dong Qichang (1555–1636) veikalai „Tapybos akis“ (*Huayan*), „Tapybos reikšmė“ (*Huazhi*) ir „Apmąstymai apie tapybą savo dirbtuvėje“ (*Huachanshi Suibi*), kuriuose aptarinėjama daugelis aktualių įvairių menų sąveikos ir meninės kūrybos proceso problemų.

Paskutinis reikšmingas intelektualų universalumo tradicijas plėtojantis vaizduojamosios dailės estetikos pakilimo tarpsnis išryškėja XVII a. pabaigoje ir XVIII a. pradžioje, kai pasirodo sintetiniai Shi Tao ir Wang Gai traktatai. Shi Tao „Pokalbiai apie tapybą“ (*Hua Yu Lu*), kurio neseniai atrasta kita versija, yra vienas reikšmingiausių sumuojančių kinų vaizduojamosios dailės estetikos veikalų. Šis traktatas, vertinant jį kinų estetinių idėjų raidos sraute, yra tarsi anksčiau aptarto Zhang Yanyuan traktato pamėgdžiojimas ir kartu jo idėjų naujoje kultūrinėje aplinkoje kūrybingas pratęsimas. Jis pagrįstai yra laikomas vienu pamatiniu kinų vaizduojamosios dailės estetikos veikalų, išsiskiriančiu sintetiniu pobūdžiu, griežta struktūra, konceptualumu ir autoriaus minčių dėstymo aiškumu. Skaitant traktatą susidaro įspūdis, kad Shi Tao estetika yra paveikta konfucinio praeities ir senovės kultūros, estetikos ir meno tradicijų aukštinimo. „Senovė yra pažinimo instrumentas. Pokyčiai slypi tame, kad pažinti šį ginklą, tačiau nebūti kartu jo tarnu“ (Shi Tao, Zav., 1978, p. 68). Tačiau netrukus greta regime ekscentriškus iššūkius tradicijai, aistringą norą įtvirtinti savus novatoriškus estetinius ir meninės kūrybos principus.

Šiame traktate Shi Tao išplėtoja konceptualią „vientisos linijos“ filosofiją, kurią laiko esminiu kiekvieno paveikslo kūrimo elementu, menkai dėmesio skirdamas įprastiems techniniams meno aspektams. Jo estetikos esmė – įsitikinimas, kad pirmąpradę pasaulio ir gamtos vienybę pajėgus pažinti tik visapusiškai išsilavinęs ir besiremiantis asmeniniais išgyvenimais menininkas.

Kitas Shi Tao amžininkas, tapytojas, kaligrafas, mokslininkas, graveris Wang Gai kinų estetikos minties istorijoje išgarsėjo kaip traktato „Pokalbiai apie tapybą iš Cinzai paviljono“ (*Hua yulu*) ir vieno pamatinių bei didžiausių tekstų 3 tomų tapybinės estetikos enciklopedijos „Apmąstymai iš garstyčios grūdo dydžio sodo“ (*Jieziyuan Huazhuan*, 1679–1701 m.) pagrindinis autorius ir redaktorius. Shi Tao amžininko Wang Gai arba Wang Kai (tikslios jo gyvenimo datos nežinomos, o aktyviausias kūrybinės veiklos tarpsnis Nankine, manoma, yra nuo 1677 iki 1705 m.) estetika yra paskutinioji didinga vėlyvųjų viduramžių Kinijos enciklopediškumo išraiška. Jame tarsi sumuojami ankstesnės estetikos minties laimėjimai. Tai paskutinis reikšmingas tradicinės vaizduojamosios estetikos pakilimo tarpsnis, po kurio kartu su ekonominiu imperijos nuosmikiu seka ir akivaizdūs krizės požymiai estetikos minties srityje.

XVIII a. pabaigoje slopstant kinų tautos kūrybinio genijaus dvasiai, vis didesnę įtaką įgauna įvairūs mokomieji tekstai ir žinytai, kurie nedaug paveikia naujų estetikos principų ir idėjų plėtotę. Vienas tipiškų šio žanro traktatų yra kaligrafo peizažo ir portretinės tapybos atstovo Shen Zongqian (1770–1817) didelės apimties veikalas „Tapybos meno detalės“ (*Jiezhou xuehua bian*), kuriame metodiškai gvildenamos peizažo ir portreto tapybos problemos, daug dėmesio skiriama įvairių peizažo objektų, firmos, spalvos, toninio paveikslo vientisumo problemų aptarimui. Lyginant su didžiais praeities estetiniais traktatais, tai jau visai kito teorinio lygio ir emocinės įtampos tekstas.

Vadinasi, po kelis kartus pasikartojusių nomadų užkariavimų, kultūros centrų ir tradicinių estetikos minties ir meno sklaidos institucijų sugriovimo išryškėję valstybinių egzaminų sistemos, imperiją valdančio elito atrankos krizės požymiai liudija apie traktatus rašiusio intelektualų socialinio ir kultūrinio statuso menkėjimą ir estetikos meno refleksijos lygio nuosmukį. Nors, pavyzdžiui, Ming dinastijos valdymo metu imperatoriaus Dailės akademijos aplinkoje ir didžiuosiuose provincijos kultūros centruose regime estetikos minties pagyvėjimą, tačiau įdėmiau pažvelgus aiškėja, jog tie veikalai yra ekstensyvos kiekybinės, o ne kokybinės teorinės minties plėtotės rezultatas. Šis banguojantis teorinės minties raidos procesas aukšto teorinio lygio traktatų mažėjimas regimas iki pat imperijos žlugimo XX a. pradžioje.

Aptarę kinų estetiškumo sampratą ir estetikos kategorijų pasaulio savitumą, pirmiausia galime konstatuoti, kad pagrindines Rytų Azijos tautų estetikos tradicijų raidos gaires nubrėžusi kinų estetikos tradicija savo pamatinėmis teorinėmis nuostatomis ženkliai skiriasi nuo indų, Antikos ir Vakarų estetikos tradicijų. Kita vertus, hieroglifų rašmenys, mitinės ir filosofijos tradicijos suponuoja ypatingą kinų estetikos kategorijų pasaulio situatyvumą ir kontekstualumą. Kinijoje išryškėja dvi pagrindinės estetikos minties raidos tendencijos – filosofinė ir menotyrinė. Pirmosios šalininkai, pradedant klasikinės epochos mąstytojais, aiškina pamatines estetikos problemas teoriniais konfucinės, daoistinės ir čan filosofijos principais, o antrosios – judėdami „iš apačios“, t. y. iš meno praktikos pozicijų, konceptualizuoja meno praktikos dėsningumus.

Ir galiausiai tenka pripažinti, kad dėl hieroglifų rašto ypatumų kinų menotyrinės estetikos tradicijoje svarba išsiskiria vaizduojamajai dailei (kaligrafijai, tapybai) skirti traktatai, kuriuose išsamiausiai aptariamos įvairios estetikos ir meno teorijos problemos. Istoriskai žvelgiant į menotyros estetikos idėjų raidą, joje nuo IV a. pastebime akivaizdų teorinės minties intensyvėjimą, kuris viršūnę pasiekia X–XIV amžiuje. Vėliau po nomadų užkariavimų ir meno procesų valdymo institucijų sistemos irimo pastebimas laipsniškas teorinės minties nuosmukis ir eklektiškumas.

Kinų estetinių kategorijų savitumas

Tradicinės kinų estetikos kategorijų pasaulis ženkliai skiriasi nuo to, kurį regime Vakarų estetikos tradicijoje. Jų savitumo problemomis Vakaruose daugiau susidomėta tik prieš kelis dešimtmečius. Iš šios krypties tyrinėjimų pirmiausia reikėtų išskirti Tatjanos Grigorjevos, François Cheng, Muriel Detrie, François Jullieno, Yolaine Escande, A. Munko ir Feng Wen, Michaelio Sulliwano, Hu Sterk, Elenos Zavadskajos, Nicole Vandier-Nicolas ir kitų darbus. Kinų estetiškumo sampratos savitumą ir estetinių kategorijų sistemos ypatumus lemia ideografinis raštas. Skirtingai nei geriau mums pažįstamoje Antikos ir Vakarų estetikoje, čia regime kitokias tiesiogiai su hieroglifų rašto asociatyvumu susijusias *situacines* ir *kontekstualias* estetines kategorijas, kurių turinio ir prasmų konotacijų įvairovės bemaž neįmanoma adekvačiai perteikti europietiškomis kalbomis. Šis estetinių kategorijų daugiareikšmiškumas ir situatyvumas iš esmės skiria kinų estetinių kategorijų pasaulį nuo indiško, Antikos, arabiško ir Vakarų estetikos tradicijos kategorijų ir suartina su japoniškais.

Kita vertus, Kinijoje neaptinkame dualistinio dalijimo į *materialų* ir *dvasinį* pasaulius, kadangi, mąstytojų požiūriu, visos dvasinės esmės yra neatsiejamos nuo jų materialiai apčiuopiamos kūniškos jausminės prigimtys. Ir galiausiai organicistinės pasaulėžiūros įtaką patyrusi kinų ontologija traktuoja žmogų, jį supantį kosmosą, gamtos pasaulį *holistiškai*, t. y. kaip vieningą absoliučią vertę turinčią sistemą, kurioje *idealūs* (dvasiniai) ir *realūs* (materialūs) pradai yra *neatsiejami* ir *sąveikauja nuolatiniame metamorfozių procese*. Taigi kinų estetinio pasaulio suvokimui ir daugeliui estetinių kategorijų būdingas „procesualumas“, kuris atsispindi erdvės ir laiko sampratoje bei tokiose pamatinėse kategorijose kaip harmonija, grožis, *Dao*, *qi*, energijos srautas, dvelksmas, vėjas, ritmas, linija ir kituose.

Ir galiausiai kinų klasikinėje kalboje nėra terminų, kurie būtų adekvatūs vakarietiškomis sąvokoms „estetika“, „menas“, „grožis“. Jos atsiranda palyginti vėlai, verčiant Vakarų estetinius traktatus ir ieškant kinų kalboje vakarietiškos estetikos sąvokų atitikmenų.

Savitas kinų tradicinės estetikos kategorijų pasaulis formavosi ir keitėsi natūraliai veikiamas kinų mitinės pasaulėjautos, filosofinių, istorinių, literatūrinių tekstų plėtotės. Jo branduolį

sudaro ribotas maždaug 100 terminų skaičius. Aiškių ribų tarp filosofijos, mokslo ir literatūros nebuvimas ankstyvajame kinų estetiškos minties raidos etape sąlygoja vieningos terminijos pasitelkimą ankstyvuosiuose estetikos problematikos tekstuose, kuriuose abstraktus teorinis ontologinių ir estetinių idėjų plotmėje besiskleidžiantis mąstymas jungiasi su vaizdiniu, metaforiniu ir poetiniu. Tai paaiškina, kodėl ankstyvajame kinų filosofijos raidos etape išsikritalizavusios *filosofinės estetikos* kategorijos (*Dao, de, Taiji, yin, yang, qi, li, shen, ziran* it kitos) yra universalios. Ši filosofinės estetikos kategorijų sąlyginį stabilumą užtikrino konfucinės estetikos idėjų perėmimas, sąvokų sistemos kūrimas.

Todėl pagrindinių kinų tradicinės estetikos kategorijų ir sąvokų korpusas šimtmečių tėkmėje lieka iš esmės nepakitęs. Estetinės minties raidoje, natūraliai plėtojant pirmtakų iškeltas idėjas tos pačios sąvokos jungiasi su kitomis, įgauna vis naujų atspalvių, konotacijų. Sudėtingi jau ankstyvuosiuose klasikiniuose senovės tekstuose susiklostę sisteminiai ryšiai sąlygoja tai, kad tas pats terminas skirtingoje situacijoje ar kontekste įgauna skirtingas, netgi priešingas reikšmes.

Iš archajinių mitinių požiūrių išsirutulioja pamatinė kinų estetikos kategorija *Dao*. Ji suvokiama kaip chaoso anksčiau nei Dangus ir Žemė atsiradęs Visatos ir gamtos procesų natūralios raidos kelias, visų daiktų pirmąją esmę, neišreiškiamą nei žodžiais, nei ženklais, nepasižyminti jokia aiškiai apibrėžta forma ir sujungianti principinį neišsakomumą. Ši idėja konceptualizuojama pamatiniame daoizmo estetikos traktate *Laozi*, kurio keturiadešimt antrajame skyriuje rašoma: „*Dao gimė vienas; iš vieno gimė du, iš dviejų gimė trys; iš trijų visi pasaulį gimė*“ (*Laozi*, 42 sk., 1997, p. 89). Vadinasi, *Dao* sampratoje ryškėja savita pasaulio ir gamtos įvairovės, jos grožio ir harmonijos gimimo koncepcija, *kadangi* *Dao* suvokiamas ne tik kaip Visatos ir gamtos procesų raidos kelias plačiausia šios sąvokos prasme, tačiau ir pirmąją Tuštumą, Nebūtis. Iš čia besiskleidžiantis pasaulio ir gamtos įvairovės, harmonijos, grožio gimimo procesas pereina kelias kokybiškai skirtingas raidos pakopas:

Vienis

(Chaosas, būtis, dvasia, gyvybės dvelkimas, pirmąjį pradą, iš kurio atsiranda)

Du

(Dangus ir Žemė arba *yang* ir *yin*, iš kurių gimsta)

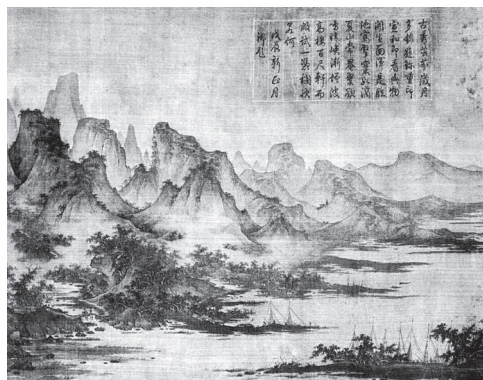
Trys

(Dangus – žmogus – Žemė, iš kurių atsiranda)

Dešimt tūkstančių būties formų

(Visata, jos lemtis ir kūrinių įvairovė)

Kinų tapybos estetikoje šis gamtos pasaulio daiktų, reiškinių, spalvų, formų, garsų ir pan. įvairovės gimimas siejasi su dviejų pradų *yang* (šviesaus) ir *yin* (tamsaus) sklaidos dialektika, iš kurios išsirutulioja kinų estetikos ir meno teorijos tradicijai būdinga daugybės kitų binarinių



Qui Ding. Kalnai vasarą. 1050 m. Spalvotas tušas, šilkas

opozicijų gausa: kalnai – vandenys, balta – juoda, šviesa – tamsa, skaidrus tušas – tamsus tušas, atskiestas tušas – koncentruotas tušas, sausas tušas – vandeningas tušas, aktyvus – pasyvus, teigiamas – neigiamas, judėjimas – rimtis, saulė – mėnulis, šiluma – šaltis ir pan.

Konfucianizme, daoizme ir čan priklausomai nuo jų interesų objekto formuojasi skirtinga pamatinių filosofinės estetikos kategorijų hierarchija. Savotiška išimtimi iš konfucianizmo ir jam oponuojančios daoizmo estetikos tradicijos tapo čan estetika, kurios šalininkai įveda tam tikras naujas sąvokas ir psychologizuoja estetikos problematiką, vadinasi, ir estetinių kategorijų pasaulį.

Hieroglifų rašto suformuotas vaizdinis asociatyvus mąstymas ir jo daugiasluoksnę prigimtį atskleidžiantis situatyvių ir kontekstualių kategorijų pasaulis sąlygoja savitą kinų požiūrį į spontaniškai besiskleidžiančias harmonijos ir grožio formas. Kinų estetinių kategorijų sistema formuojasi senuosiuose kinų rašytiniuose šaltiniuose *Yijing*, *Shijing*, *Lunyu*, *Laozi*, *Zhuangzi* ir kituose estetiniuose bei meno teorijos traktatuose drauge su giminingų mokslų terminija. Nesant aiškių ribų tarp filosofijos, mokslo ir literatūros, minėtuose tekstuose buvo vartojama vieninga terminologija. Ji sąlygojo skirtingus hieroglifų teksto suvokimo lygmenis: 1) vaizdinį metaforišką, 2) konkretų jausminį ir 3) abstraktų filosofinį. Daugiasluoksnis hieroglifų rašto poveikis labai praplečia mąstytojų ir menininkų saviraišką.

Skirtingai nei Vakarų filosofinės estetikos tradicijoje, kur terminijos ir pagrindinių koncepcijų raidą skatina idėjos, Kinijoje šią svarbią funkciją atlieka kategorijos. Jos ne tik suauga su tam tikrų hieroglifinių struktūrų visuma, tačiau ir tampa svarbiausia kinų mąstytojų estetinių apmąstymų paskata. Į naujas idėjas čia žvelgiama kaip į senų „aukso amžiaus“ išminčių veikaluose išsakytų idėjų atgaivinimą. Šiam požiūriui įsigalėti labai padėjo konfucianistinei tradicijai būdingas tradiconalizmo ir kanonizuotų tekstų kultas. Jis kiekvienos mokyklos šalininkus skatina remtis senovės kategorijomis, kurios, patekusios į naują filosofinį kontekstą, įgauna

vis naujų atspalvių, reikšmių, neretai nutolusių nuo jų pirminės prasmės. Iš čia kyla daugeliui pagrindinių kinų estetinių kategorijų būdinga *polisemantika* ir *situatyvumas*. Kinų estetinių kategorijų daugiareikšmiškumas ir situatyvumas iš esmės skiria kinų estetinių kategorijų pasaulį nuo indišų ir europietišų.

Bręstant kinų civilizacijai ir formuojantis savitoms estetikos tradicijoms, šis kinų estetišės terminijos ir jos suvokimo savitumas, glaudžiai susijęs su hieroglifų rašto principais, iš esmės keičia kinų estetikos tradicijos santykį su kitų šalių tradicijomis. Kinų civilizacija, tapusi vienu svarbiausių pasaulio kultūros židinių, ilgainiui įgauna pasitikėjimo savosios kultūros galia, pajėgia greit pritaikyti savo dvasios poreikiams ir suteikti kinišką pavidalą daugeliui iš kitų šalių besiskverbiančių idėjų. Šio likimo nepajėgė išvengti net toks visokeriopai išplėtotas metafizinis mokymas, kaip budizmas, kuris, patyręs kinų filosofinių tradicijų poveikį, greit įgijo kiniškų bruožų.

Sinkretiška mitinė ir folklorinė pasaulėžiūra, slypinti kanoninėse kinų išminties knygoose, suteikia kinų estetikai, literatūrai, dailei abstraktų pasaulio modeliavimo būdą, turtingą estetinių kategorijų pasaulį ir meninių vaizdinių sistemą. *Yijing* („Permainų knyga“) tampa pagrindine senovės kinų filosofinės estetikos ištaka, o *Shijing* („Poezijos knyga“) sukaupuose folkloro ir individualios poetinės kūrybos tekstuose ryškėja menotyrinės estetikos užuomazgos ir jos kategorijos. Trečiasis svarbus estetišės minties šaltinis – archajiškų ritualų simbolinės prasmės ar paties ritualinio vyksmo estetišiai apmąstymai. Ši tendencija aiškiai pastebima *Liji* („Ritualų knyga“).

Daugelis filosofinės kilmės kinų estetinių kategorijų išplaukia iš *Yijing* („Permainų knygos“), organicistinės pasaulio sampratos ir pirmaprados „Tuštumos“ arba „nebuvo“ idėjos. Seniausiuose tekstuose plėtojama Visatos nenutrūkstamų kosminių energetinės dvasios kupinos metamorfozių idėja, kurios esmė yra du skirtingi pradai – pirmasis moteriškas *yin* sukuria žemę, o antrasis – vyriškas *yang* – dangų. Tokia pasaulio kilmės samprata sąlygoja daugybės su gamtos energijų sklaida susijusių teorijų ir sąvokų atsiradimą. Taigi menininko kūrybinės energijos sukurtos vaizdinės sistemos traktuojamos kaip *savotiško mikrokosmo, atspindinčio makrokosmo, tai yra Visatoje vykstančių procesų, harmoniją*.

Todėl kinų filosofinėje ir menotyrinėje estetikoje išskirtinę svarbą įgauna kosmogoninės kilmės *qi* (prado, pirmaprados visa apimančios psichinės ir gyvybinės energijos) kategorija. „Žodžiais nenusakomas ir neregimas *Dao*, kaip visų reiškinių pamatinė nematoma pusė, taip pat veikia per prado energiją, o daiktas *qi* prado energijos terminais, yra tiesiog tos pačios energijos tankiausia apraiška. Pradai *yin* ir *yang* energijos kontekste yra tiesiog vienos ir tos pačios energijos poliariniai aspektai arba dialektinės priešybės“ (Vaitkevičius, 2012, p. 52). *Qi* kategorija įvardina galingai besiskleidžiančius Visatos, gamtos energetinius procesus ir su jais susijusias energijos apraiškas įvairiose žmogaus kūrybinės veiklos srityse, pavyzdžiui, kaligrafijoje ar tapyboje, kur gaivališka niekuomet nenuminstanti prado energija skleidžiasi emocionaliame ir ekspresyviame potėpyje.

Pažymėtina, kad kinams mažiau būdingas spekuliatyvus mąstymas, todėl jų estetinių kategorijų pasaulis kuriamas ne iš apriorinių schemų, o natūraliai išsirutulioja iš gvildenamų problemų visumos ir siejasi su kinų mąstymui būdingam potraukiu įvairioms klasifikacinėms schemoms. „Teorinis estetinių kategorijų gvildenimas Kinijoje atspindi kai kurias bendrias kinų mąstysenos tendencijas: klasifikacijos, sąrašai, suskirstymai aptinkami visur kinų tekstuose. Klasifikacijoms (*pin*) kaligrafijoje, poezijoje ir tapyboje tenka pirmieji dėmesys kinų menininkų ir meno teoretikų traktatų visumoje“ (Escande, 2001, p. 101). Kita vertus, nepaisant potraukio pedantiškam klasifikavimui, kinų estetikoje aptinkame daug gilesnės simbolinės prasmės kupinų Vakarų estetikos tradicijai neįprastų kategorijų, pavyzdžiui: *Dao*, *de*, *qi*, grožis, forma, linija, spalva, erdvė, vėjas, dvelksmas, šešėlis, kalnai, vandenys, ir kitas. Greta šių kategorijų, filosofinėje estetikoje išskirtinę svarbą įgauna konfucinės *li* (principas, dėsni, įstatymas, struktūra), *i* (idėja, noras, nuostata), daoistinės *shen* (dvasia, esmė, pui-kumas, tobulumas), *ziran* (natūralumas), *pu* (paprastumas), *dan* (prėskumas) ir kitos. Čan estetinės tradicijos tekstuose vyrauja daoizmui artimos kategorijos tik jose regima slinktis intravertiškumo kryptimi.

Išvardytos situacinės ir kontekstinės pagal semantinę turinį kategorijos liudija apie kinų mąstytojų atvirumą Visatai ir gamtai, įsiklausymą ir mėginimą autentiškai perteikti savo kūriniuose įvairiausias sąlyčio su natūralios gamtos apraiškomis ir stichijomis, o kitų svarbių Vakarų estetikai kategorijų analogai, pavyzdžiui, didingumas, gracingumas, tragiškumas ir pan. arba apskritai nefunkcionuoja kinų estetiniuose traktatuose arba yra jų sąvokų žodyno periferijoje.

„Kaip ir visoje senovės filosofijoje, taip ir Laozi filosofinėje sistemoje estetinės problemos irgi neatskirtos nuo kitų. Joje neišryškintos nei estetinės objekto savybės, nei estetiški subjekto sugebėjimai. Tačiau būtent Laozi pasaulėžiūrai būdingas labai stiprus estetiški būties suvokimas ir apmąstymas“ (Zavadskaja, 1975, p. 26). Estetinis *dao* mokymas pobūdis išryškėja vėlesnėje daoizmo filosofijoje, kurioje filosofinės kategorijos aiškiau įvardijamos estetinėmis. Nors klasikinio daoizmo tekstuose *dao* sąvoka apibūdinama kaip „neregima“, „neaiški“, „miglotą“, „beformė“, „grįžtanti atgal į nebūtį“, tačiau joje, be *mei* (grožio) ir *he* (harmonijos) savybių, išvelgiama *miao*, t. y. įstabi „vidinė esmė“, kuri estetinėje daoizmo tradicijoje tampa aukščiausios estetinės vertės požymiu. Glaudžiai su *dao* susijusi *miao* samprata daoistiniuose tekstuose plačiai vartojama kalbant apie substancialią, neregimą, vidinę visų būties reiškinių, daiktų, žmogaus kūrinių kilmę. *Miao* yra esminė visų reiškinių ir daiktų savybė, kurią trokšta perteikti kūriniuose daoistinės tradicijos menininkas. Vakarų teoretikai, apibūdindami šią kategoriją, dažnai pamiršta svarbų daoizmo estetikai laipsniško perėjimo nuo neregimo prie regimo aspektą.

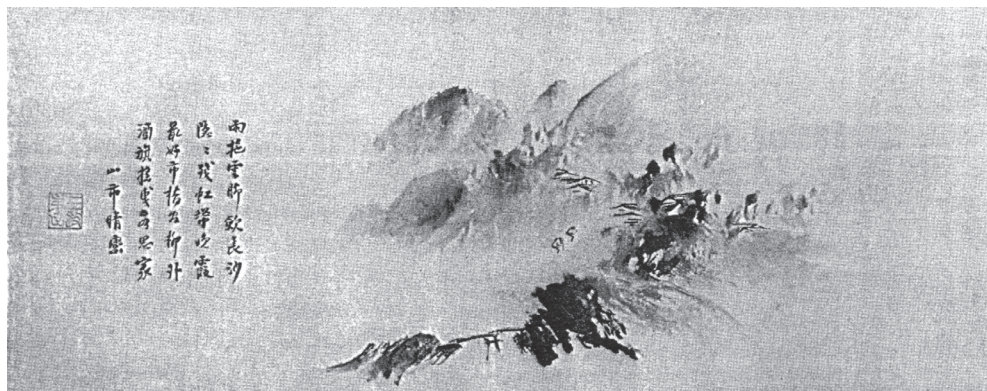
Kiekvienoje kinų estetikos kryptyje per šimtmečius susiklosto saviti prioritetiniai situacinių ir kontekstinių su daugybe konotacijų estetinių kategorijų pasauliai, kurie kinų

estetikos traktatuose susipina ir atgyja. Pasak F. Hu Sterk pastebėjimo, kinų estetiškumo giliausios esmės ieškojimas „gali būti suvestas į vieną žodį: harmonija“ (Hu Sterk, 2004, p. 23). Iš tikrųjų gilinantis į kinų estetinius traktatus pirmiausia aiškėja, *kad sąvoka „grožis“ (mei) juose daug rečiau aptinkama nei harmoniją*. Kita vertus, žvelgiant į estetinių kategorijų hierarchiją tampa akivaizdu, kad antikos ir Vakarų estetikos tradicijai svarbios kategorijos „grožis“ pozicijos kinų estetikoje yra daug silpnesnės. Todėl ši sąvoka neužima svarbiausios vietos kinų estetinių kategorijų sistemoje; jai būdingos kitokios prasminės konotacijos nei, pavyzdžiui, Platono ar Vakarų klasikinėje estetikoje, kurioje įsigali abstrakčios metafizinės grožio sąvokos interpretacijos. Vakaruose įsivyravusioje nuo Platono, neoplatonikų, scholastų, Vakarų renesanso mąstytojų, Hegelio ir gausių jų sekėjų absoliutaus idealizmo filosofijos tradicijoje grožis yra suvokiamas kaip abstrakti estetiškai kategorija. Ji aprėpia įvairius *metafizinius* grožio aspektus, o kinų estetikos tradicijoje – *mei* dažniausiai įgauna aiškiau apibrėžtas nuo esminės harmonijos sąvokos priklausomas *konkrečias* vizualiai ar klausia suvokiamas prasmes. Dėl šios priežasties grožis kinų estetikos tradicijoje suvokiamas kaip viena iš daugybės kitų kategorijų. Muriem Detrie netgi pastebi, kad menkas domėjimasis grožiu kinų estetikoje, dažnai gimdo požiūrius apie Kinijos ir Vakarų estetikos lyginimo negalimumą“ (Detrie, 2013, p. 13).

Kaip ir ankstyvuosiuose senovės graikų, taip ir kinų filosofiniuose tekstuose daugiau kalbama apie harmonijos aspektus, siejant juos su kosmogoniniais, socialiniais, etiniais ir estetiniais. Todėl ilgainiui su kosmogoninių problemų apmąstymu susijusioje ankstyvojoje kinų estetikoje *pagrindinės estetiškos kategorijos funkcijas perima universalios kategorijos statusą įgavusi harmonija (he), o kitos estetiškos sąvokos čia traktuojamos kaip semantinė prasme siauresnės estetiškumo modifikacijos*. Kita vertus, kinų kaligrafijos, tapybos, muzikos, poezijos traktatuose estetiškumas neretai abstrakčiai siejamas su dviejų skirtingų dialektiškai sąveikaujančių pradų *yin* ir *yang* vienybe, kuri suvokiama kaip universalios estetiškos kategorijos „harmonijos“ įtakos sritis. Vadinasi, pagrindinių kinų estetinių kategorijų pasaulis, jų hierarchija ženkliai skiriasi nuo tos, kuri susiklostė Viduržemio jūros regiono Antikos, o vėliau savitai išplėtojama Vakarų klasikinės estetikos tradicijoje.

Tuštumos neišsemiamą potencialą

Kinų estetinių kategorijų pasaulio aptarimą pradėsime nuo pamatinės mįslingos ir kontroversiškos „tuštumos“ (*wu*) kategorijos, kuri siejama su „nebuvimu“ ir suvokiama kaip visų reiškinių pramotė. Jos svarba kinų ir japonų estetikos tradicijose atsirado iš daoistinės filosofijos, kurios idėjos buvo praturtintos iš Indijos plaukiančiomis budistinėmis idėjomis, o Kinijoje besiskleidžiančios čanbudizmo, Japonijoje dzenbudizmo estetinėmis idėjomis. Šios katego-



Zhang Yujian. Kalnų kaimelis besisklaidžiančiame rūke. 1250 m. Tušas, popierius

rijos iškilimui kinų daoizmo, čan ir dzen estetikoje didžiulį poveikį turėjo Laozi ir Zhuangzi apmąstymai apie tuštumos vertę. Iš tikrųjų ši *Laozi* tekste 101 kartą paminėta kinų estetikos kategorija sujungia daug prasminių konotacijų. Ši viena svarbiausių daoizmo kategorijų nepa-grįstai orientalistinėje literatūroje artimai siejama su indišku terminu „shunyata“ ar graikiška „nebūtimi“. Ji įvairiai traktuojama skirtingų daoizmo žinovų veikaluose. „Tuštuma“ – tai ga-liausiai netikęs žodis, netikęs vertinys, kuris nieko nepasako ir neduoda aiškumo. Ir dėl kurio visi neriasi iš kailio ir rašo kalnus straipsnių, kad pasakytų paprastą dalyką – *tuštuma* nėra *tuštuma*. O jei taip, galbūt sąvokai *wu* išversti išsirkome klaidingą terminą? (Vaitkevičius, 2010, p. 298) – provokuojančiai klausia daoizmo tyrinėtojas Julius Vaitkevičius. Aptardamas įvairius *wu* sąvokos vartojimo kontekstus ir konotacijas Vaitkevičius parodo, kad kai kuriais atvejais „tuštumos“ vertinys visiškai nevartotinas, nes tai, kas neįvardijama, visai neprivalo būti tuštuma“ (ten pat, p. 296).

Kita vertus, Tuštuma glaudžiai siejasi su būties užpildymo, neveiklos (*wu wei*) ir nebu-vimo sąvokomis. „Nebuvimas yra dangaus ir žemės pradžių pradžia, buvimas – visko esamo ištakos. Taigi nebuvime įžvelgiamos mįslingos Dao gelmės, o buvime – jo kontūrai. Ir nebu-vimas, ir buvimas, – abu jie kilę iš to paties, bet jų vardai skirtingi; abu vadinami slėpiningais. Iš slėpiningų jie patys slapčiausi – vartai į visas gelmes“ (Laozi, sk. 1, 1997, p. 7). Nebuvimo, kaip ir *Dao* sąvoka, neturi nei formos nei aiškiai apibrėžtos vietos laike ir erdvėje, ji nepaklūsta loginiam mąstymui, o suvokiama tik intuityviai sąmonės nušvitimo akimirkomis.

Tuštuma kinų filosofijoje daoizmo filosofijos poveikyje yra suvokiama kaip giliausios *Dao* esmės ištaka ir sklaidos forma, begalinė neišsemiama būties potenciala. „Dao – Tuščias, tačiau imi iš jo, ir niekada nėra jam pabaigos. Jis toks gilus – lyg protėvis vienvaldis visa ko“ (Laozi, 4 sk., 1997, p. 13). Šiuo aspektu žvelgiant, Tuštuma yra tai, nuo ko viskas prasideda ir

sujungia visų daiktų bei reiškinių pradžios, begalinės potencijos idėją. Greta vienuoliktame *Laozi* traktato skyriuje filosofinio daoizmo pradininkas, aiškindamas šios kategorijos svarbą, pasitelkia įvairius įvaizdžius, pavyzdžiui, ratą, kurio esmę, nepaisant daugybės sutvirtinančių stipinų, arba iš molio nulipdytos puodynės ar namo, apriboto sienomis, langais, durimis esmę jis pirmiausia regi tuštumoje, kurią traktuoja kaip giliausią būties esmę, įėjimą į giliausią pradą, įėjimą į Būties, Dangaus ir žemės ištakas.

Kita vertus, Tuštuma čia aiškinama ir kaip žmogaus kūrybinės veiklos gelminė pirmapradė versmė. Todėl Tuštuma, žmogus ir kūryba kinų tradicinėje estetikoje susipina į vieningą junginį ir tampa pagrindiniu kūrybinės raiškos, meno pasaulio gyvavimo principu, kuris suranda kiekvienoje konkrečioje meno rūšyje savitas sklaidos galimybes. Tuštuma taip pat kinų estetikos tradicijoje yra suvokiama kaip neišsemiamos kūrybinės potencijos kupina „vidinė erdvė“, „vidinė rimtis“, iš kurios gali lietis galingas kūrybinės energijos srautas. Iš čia plaukia vienas pamatinių daoizmo estetikos kūrėjui keliamų principų: „Tuščiausią tuštumą pasiekti, nebylią rimtį išlaikyti dera“ (*Laozi*, 16 sk., 1997, p. 37).

Daoistai pirmieji kinų estetikos istorijoje išplėtoja su aptartomis Tuštumos savybėmis susijusias aukščiausios harmonijos ir grožio principinio neišsakomumo idėjas, prabyla apie „antrojo plano“ estetiką, apie beformes formas, neregimas spalvas, negirdimą būties muziką ir poeziją. Kinų filosofinės ir menotyrinės estetikos šalininkai, gvildendami tuštumos, neužpildyto ploto, begalinės erdvės problemas, remiasi *Laozi* ir *Zhuangzi* mintimis apie tuštumos vertę. „Sklidinai pripildytas atrodo tuščias, tačiau galios jo yra nesenkančios“ (*Laozi*, sk., 45, 1997, p. 95). Ši „neišsakytos gelmės“, estetinės užuominos, neišsakymo, *non finito* koncepcija tiesiogiai susijusi su daoistų ir čan adeptų įsitikinimu, kad po visų regimybės formų skraiste slypi Didžioji pirmapradė Tuštuma, t. y. žodžiais, garsais, formomis nenusakomas galingos energetikos pradai, prie kurio esmės meninės kūrybos procese galima priartėti tik užuominos forma. Iš čia kyla neužpildytos paveikslų erdvės energetinės reikšmės daoistine ir čan estetika besiremiančioje tapyboje, intervalo, pauzės, tylos svarba muzikoje, poezijoje, teatre. Sekdami *Laozi* ir *Zhuangzi* idėjomis daoizmo ir čan estetikos šalininkai teigia, kad begarsė *Dao* muzika tobulumu ir gelme nustelbia girdimą muziką ir gimdo universalios harmonijos jausmą.

Tuštumos kategorijoje iš tikrųjų slypi estetinė užuomina apie principinį tiesos, grožio, neišsakymo ir tylos reikšmingumą, kuris įvairiose meno rūšyse pasireiškia skirtingais pavidalais: tuščias arba neužpildytas plotas (kaligrafijoje, tapyboje, sodų mene), pauzė (muzikoje, dramoje), tyla (poezijoje, muzikoje), estetinė užuomina, neišsakymas (kaligrafijoje, tapyboje, poezijoje, muzikoje, dramoje, sodų mene).

Tuštumos, kaip pirmapradės esmės, visa ko pradžios samprata suteikia jai ypatingą svarbą kinų kaligrafijos ir tapybos estetikoje. Tuštuma, baltas užpildytas paveikslų plotas kinų ir kitų Rytų Azijos tautų vaizduojamosios dailės tradicijose yra *kupina didžiulės potencijos ir*

prasmės žodžiais neišsakoma erdvė, kuri talpina visų būties formų, spalvų, procesų įvairovę. Kinų estetikos tradicijoje Tuštumos sąvoka nuolatos susipina su *erdvės* ir *vėjo* sąvokomis, o pastaroji asocijuojasi su šiai estetikos tradicijai labai svarbiu, bet žodžiais neįvardijamu *kūrybiniu dvelksmu*. Todėl Tuštuma kinų estetikos ir meno tradicijoje vaizdžiai palyginama su vėju, kurio būties forma, pavidalas yra neregimas, neapčiuopiamas ir todėl jo taip pat neįmanoma tiesiogiai atvaizduoti. Pats vėjas erdvėje yra neregimas ir mes tiksliai nežinome jo kilmės versmių, polėkių galios, tačiau jaučiame jo dvelksmą, poveikį įvairiems gamtos objektams, augalams, medžių šakoms, vandens paviršiui, danguje skriejantiems debesims ir pan.

Kita vertus, kinų estetikos tradicijoje *erdvė, Tuštuma, vėjas* atspindi *skirtingus neregimus vidinius Visatos ritmo ir daiktų būties aspektus*. Nepaisant to, kad ji yra beformė, Tuštuma visada yra gyva, ji alsuoja, skleidžia galingą energiją. Todėl būtent ji kinų tapybos ir kaligrafijos kūriniuose kuria siužetus ir motyvus, suteikia meno kūriniui dinamiškumą, energetinį užtaisą, diktuoja pagrindinius paveikslo komponavimo principus. Čia ne tiek svarbūs paveikslų siužetai ir motyvai, kurie gali būti abstraktūs arba vaizduoti paukščius, skriejančius neužpildyto jokiais materialiais objektais dangaus erdvėje arba vaizduoti žuvis, žvejus ir jų valtis, apsuptas vandens platybių, kiek Tuštumos skleidžiama energetinė galia.

Vadinasi, kinų vizualiniame mene neužpildyta jokiais ženklais erdvė yra ne mažiau svarbi nei tai, kas yra pavaizduota. Iš čia plaukia didžiulį populiarumą tarp kinų dailininkų įgavusios savitos „tapybos be tapybos“, „nulinio kelio“, kuris traktuojamas kaip autentiškos tapybos ištaka koncepcijos. Tuščias baltas lapas ar šilko ritinėlis čia suvokiamas kaip kažkas kupino begalinės potencijos, jėgos, galingos kūrybinės energijos. Tuščia erdvė yra esminis, pirmapradis, amžinybę įkūnijantis dalykas, o užpildyta erdvė siejama su tuo, kas laikina, pavaldus išnykimui, kaitai. Aukščiausias vos ne mistinės prasmės daoizmo ir čan tradicijos menininko tikslas peržengus ar įveikus įprastinį kasdienišką būties ir gamtos pasaulio suvokimo lygmenį yra pasinerti į kitą anapus regimybės esančią gelminę būties ir gamtos pasaulio suvokimo plotmę, kurioje skleidžiasi su tuštuma siejamas didysis *Dao*, būties dėsniai ir atsiveria tikroji reiškinių ir daiktų prigimtis.

Skirtingų būties sluoksnių koncepcija suteikia tuštumai ypatingą svarbą įvairiose meno srityse. Vaizduojamoje dailėje ji yra susijusi su erdvės struktūrų valdymu. Jau Gu Kaizhi laikais kinų tapytojai pradeda ne tik suvokti, tačiau ir efektingai išnaudoti tuštumos emocinio išraiškingumo ir poveikio suvokėjui teikiamas galimybes. Tuštuma, anot kinų dailininkų, „turi būti gyva“. Dailininkai netgi aiškinasi efektingiausius tuštumos emocinio poveikio galios paveikslo erdvėje, įvairiuose jo dalyse panaudojimo būdus. Daugumoje traktatų, svarstančių šias problemas, rekomenduojama vengti perkrovimo ir užpildymo, kadangi tai naikina kūrinio prasmingumą ir estetinę vertę. Siūloma neužpildyti viršutinės ir apatinės paveikslo dalies, o pagrindinį dėmesį sutelkti į paveikslo centrą, t. y. pasitelkiant erdvinio mąstymo galimybes,

suteikti vietos estetinei užuominei ir neišsakymui. Qing dinastijos valdymo laikų tapytojas Chiang Ho rašė: „Visumos žavesys atsiskleidžia tik per Tuštumą. Paveikslo kokybę sudaro tris dešimtosios, kurios susideda iš tinkamo pasiskirstymo tarp Dangaus ir Žemės ir septynios dešimtosios, kurios su protrūkais vaizduoja miglas ir ūkus“ (Cheng, 1989, p. 122). Vadinas, teisingai užpildytos erdvės dalimi jis laiko tik mažiau nei trečdalį tvirtais kūnais pripildytos paveikslo erdvės, o kitą palieka su tuščia erdve siejamai nematerialių miglų ir ūkų stichijai. Materiali paveikslo dalis klasikinėje kinų peizažo tapyboje pirmiausia siejama su kalnų, medžių, statinių vaizdavimu, o dangus ir neretai didžiulės vandens erdvės, traktuojamos kaip svarbūs emociškai paveikūs tuščios erdvės elementai.

Iš tikrųjų didžiųjų kinų kaligrafijos ir tapybos meistrų kūriniuose neužpildyti tušti paveikslo plotai suvokėjo sąmonę energetiškai veikia stipriau nei detalėmis apkrauti paveikslo plotai. Štai kodėl daugelis kinų tapybos estetikos tyrinėtojų vis ieško atsakymų į klausimą, kokias gelmines prasmes slepia tuščios erdvės ir neužpildyti balti paveikslo plotai, kurių buvimo negalima banaliai paaiškinti naudojamų medžiagų ypatumais, kad paveikslams kurti naudojamas baltas popierius ar šviesių atspalvių šilkas. Kinų peizažo tapyboje dažniausiai dailininkų pasitelkiamas neutralus fonas, išnaudojant prigimtines šilko ritinėlį ar balto popieriaus teikiamas galimybes, dažniausiai susijęs su erdvės ir kompozicijos problemų sprendimu. Pačios tapybinės medžiagos natūrali spalva padeda dailininkui sukurti iliuziją šviesaus fono, kurio neutralioje erdvėje kuriamas meninis vaizdinys. Šios baltos tuščios neužpildytos erdvės, pavyzdžiui, jas itin plačiai panaudojančioje rafinuotoje kinų peizažo tapybos estetikoje turi išskirtinę estetinę vertę. Pirmiausia Tuštuma yra aliuzija į kinų asociatyvius simbolinius ir galimas kūrinio interpretacijas.

Tuštumos ir užpildytų vaizdiniais erdvinių struktūrų santykiai paveikslo kompozicinėje struktūroje yra ypatingo dėmesio reikalaujanti kinų estetikos problema. Tuštumos meninės išraiškos galimybių panaudojimo peizažo tapybos estetikoje originalią analizę aptinkame garsaus prancūzų sinologo akademiko François Chengas veikale *Vide et plein: le langage pictural chinois* (Tuštuma ir pilnuma: kinų tapybos kalba, 1979), kurioje ši sąvoka semiotiniu aspektu aptarinėjama skirtingais morfologinės analizės lygmenimis: teptukas – tušas, tamsa – šviesa, kalnai – vandenys ir pan. Šis veikalas, kuriame mokslininkas aptaria daugybę šios sąvokos interpretacijų tradicinėje kinų estetikoje, parodo išskirtinę Tuštumos svarbą kinų tapyboje (Cheng, 1979, p. 40 et sq.).

Tuštumos energetinės galios pirmapradės būties harmonijos ir reiškinių esmės išraiškai pažinimas, pavyzdžiui, kinų kaligrafijos ir peizažo tapybos estetikoje siejamas su šiai sąvokai priskiriamu slėpiningumu ir žodžiais neišsakoma gelme. „Istoriškai panaudojimas ne–dalyvavimas paveiksle t. y. tuščios vietos išplaukia iš neutralaus fono, būdingo visoms ankstyvosioms meno formoms, todėl iki Tang periodo paveikslai nėra jokia išimtis [...] Kinai pavertė

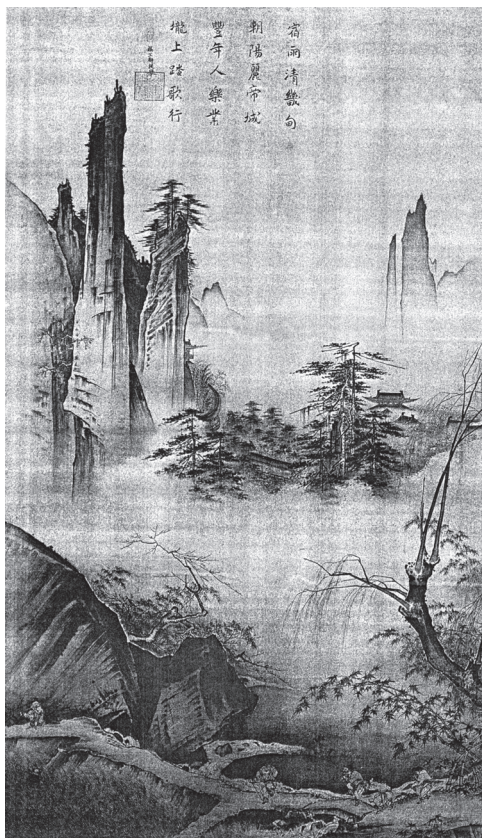
neutralias ankstyvosios tapybos tuštumas į sudvasintas Song laikotarpio tuštumas. XIII a. dailininkai, turėdami užaštrintą sąmonę, taip įsisavino nesamo reikšmingumą, kad tuštumos jų paveiksluose tapo svarbesnės nei stabilios formos“ (Rowley, 1989, p. 16).

Vadinasi, tuščios, neužpildytos baltos erdvės yra ne tik svarbus paveikslų formalus kompozicijos elementas, tačiau neretai ir vizualiai energetiškai aktyviausia emocinio poveikio kompozicinės sistemos dalis, kuri koduoja simbolių kalba sudėtingiausius dvasinius kūrybos aspektus ir suteikia paveikslui gyvybę, nuotaiką, harmoniją, grožį. Todėl Tuštuma kinų peizažo tapybos estetikoje traktuojama kaip *atviros būties būseną, kurioje dar niekas nesąlygota*. Tuštumoje slypi galingas beatsiskleidžiančios gyvenimo paslapties potencialas, aprėpiantis visus būties reiškinius. Tuštuma, neužpildytas plotas, erdvės bekraštybė tarsi primena meno suvokėjui, kad viskas dar turi prasidėti. Ne veltui kinų tapytojai vartoja posakį: „Tuščios neužpildytos paveikslų erdvės turi daug didesnę prasmę nei tai, kas nutapyta“. Šios tezės teisingumu įsitikiname žvelgdami į nuostabius Ma Yuanio ir Ma Linio kūrinius, kuriuose neužpildyta erdvė tampa įtaigia meninės išraiškos priemone. Bet koks paveikslų erdvės apribojimas ar kompozicijos principų pažeidimas akimirksniu sugriaua įkūnytą nuotaiką vientisumą.

Harmonija ir grožio sąvokos reliatyvumas

Aptardami kinų estetinių kategorijų savitumą teigėme, kad pagrindinė ir universalia giliausiai išreiškiančia estetiškumo prigimtį kinų tradicinės estetikos kategorija yra „harmonija“ (*he*). Šios kategorijos iškilimo ištakas aptinkame archajinėse kosmologinėse pirmąjame chaoso ir dangiškų sferų harmonijos sampratoje, kurios yra susijusios su senovės kinams būdingais organicistiniais požiūriais, mikrokosmo ir makrokosmo santykių bei priešybių vienybės teorijomis. Mitinėje pasaulėžiūroje vyravusi universali kosmoso, gamtos procesų harmonija atsispindi ir kinų požiūryje į gamtą, reiškinius, daiktus, visas žmogaus būties, kūrybos ir meno formas. Skilinėjant mitinei sąmonei ankstyvosiose filosofinėse teorijose *harmonijos* sąvoka konceptualiai susiejama su gamtos ir kosminių procesų tikslingumu, grožiu, tiesa, priešybių panaikinimu. Kosmoso ir gamtos harmonija daoizmo filosofijoje suvokiama kaip idealaus grožio pirmąjį idėją. Todėl žmogus ar bet koks objektas, meno kūrinys yra gražus tiek, kiek jis atitinka pirmąjį kosmoso, gamtos grožį ir harmoniją. Vadinasi, daoistinė harmonijos teorija tiesiogiai išsirutulioja iš universalių ontologinių ir natūraliosios konstrukcijų.

Kita vertus, ir kitų įtakingiausių kinų filosofijos krypčių estetinėse sistemose regima visa persmelkianti harmonijos svarba. Jų tekstuose teigiama, kad visi kosmoso, gamtos ir socialinio gyvenimo procesai yra palieti Visatos harmonijos, o mus supančio pasaulio daiktai ir reiškiniai



Ma Yuan. Dainavimas kelyje. XIV a. pr.
Spalvotas tušas, šilkas

gimsta iš tamsaus pasyvaus moteriškojo *yin* ir šviesaus aktyvaus vyriško prado *yang* harmoningos sąveikos. Harmonijos sąvoka plačiai vartojama apibūdinant kosmoso, gamtos reiškinių, daiktų, žmogaus tobulumą, formos išbaigtumą, grožį. Itin dažnai ją aptinkame gvildenant *Dao*, kosminių, žemės garsų ir įvairiais muzikiniais instrumentais išgaunamų sąskambių garsų dermes. Štai kodėl galima teigti, kad ideali pasaulio būseną yra *harmonija*, kurios slėpiningos esmės pažinimas yra aukščiausias būties pilnatvės ieškančio kūrėjo siekis. Harmonija ir grožis čia traktuojamas kaip nepriklausomai nuo žmogaus valios objektyviai egzistuojantis dalykas. Pagrindinis išminčiaus ir menininko uždavinys yra ne tik pasiekti vidinę harmoniją, tačiau ir paversti ją tauriausiu savo dvasiniu siekiu.

Kita vertus, klasikinio periodo filosofiniai tekstai rodo, kad harmonijos sąvoka yra artimai susijusi su dviem kinų estetiniuose tekstuose aptinkamomis ir siauresniame idėjų kontekste vartojamomis grožio (*mei*) ir gėrio (*shan*) sąvokomis. Šiandien dėl *harmonijos* sąvokos pritaikymo universalumo sunku tiksliai pasakyti, kokioje kosmolo-

gijos, gamtos filosofijos, socialinių santykių, etikos, estetikos ar kitoje srityje ji pirmiausia įsigalėjo, kadangi aptinkama visur. Anot P. Ryckmanso, „sąvoka harmonija yra kinų civilizacijos pažinimo raktas; čia kalbama apie žmonių tarpusavio santykių harmonizavimą, arba individo santykių su Visatos ritmais suderinimą, ji taip pat įkvėpia gyvybę konfucinei išminčiai ir daoistinei mistikai; šios dvi mokyklos veikiau papildo viena kitą nei yra priešingos, jos nėra esmiškai skirtingos viena vertus pagal savo visuomeninį, išorinį ir oficialų pobūdį, o kita vertus, pagal savo dvasinio, vidinio ir kasdienio pritaikymo sritis. Tiksliau galime sakyti, kad Kinijoje atsiranda savitas pasaulio regėjimo būdas padedantis suprasti žmogaus santykius su universumu, priemonė padedanti išlaikyti kosminę tvarką“ (Ryckmans, 1983, p. 12).

Iš tikrųjų kinų klasikinėje filosofijoje šiai sąvokai teikiama išskirtinė svarba apmąstant harmoningus žmogaus santykius su jį supančiu pasauliu, gamta, kitais žmonėmis, gvildenant pagrindinių sudėtinių kosmoso, gamtos ir skirtingų meno kūrinių komponentų įvairiausius kompozicinės sąveikos aspektus. Konfucianizmo šalininkai gvildendami harmonijos problemas pirmiausia žvelgia į jas socialinių santykių aspektu, tai yra gilinasi į asmeninių ir visuomeninių santykių, egoizmo ir altruizmo, sąmoningo socialinio angažuotumo, pareigos jausmo ir neatsakingo požiūrio į visuomeninę žmogaus paskirtį alternatyvas, tradicijos, etinio, estetinio auklėjimo ir kitas problemas. Konfuciniam mąstymui būdingas tikslingumo, harmoningų prieštaravimų panaikinimo būdų, arba, kitais žodžiais tariant, vadinamojo „vidurio kelio“ ieškojimas. Todėl žmogų supančioje socialinėje aplinkoje, visuomeninių santykių pasaulyje, individų veiklos esmėje slypinčios harmonijos įtvirtinimas ir išryškinimas tampa vienu svarbiausiu konfucinės estetikos kūrėjų ir adeptų uždavinių. Kalbant apie konfucianistų idėjų galią ir išskirtinę harmonijos kategorijos svarbą kinų estetikos ir meno tradicijoje, tikriausiai nevertėtų pamiršti audringų senovės ir viduramžių Kinijos epochos sukrėtimų, kurie susiję su nuožmiais pilietiniais karais, nomadų įsiveržimais. Tai skatina išskirtinį kinų mąstytojų dėmesį socialinės harmonijos problemoms.

Daoizmas harmonijos problemų aptarimą išskleidžia įvairiose gyvenimo, mokslo, žmogaus ir gamtos santykių apmąstymo srityse. Zhuangzi, plėtodamas Laozi idėjas, iš įvairių filosofinių abstrakcijų lygmens harmonijos problemų tyrinėjimą vis akivaizdžiau perkelia į žmogaus ir gamtos santykių tyrinėjimą. Jis įsitikinęs, kad harmonija gimsta kaip žmogaus būties pilnatvės su supančios gamtos harmonija ir grožiu jausmų išdava, kaip *yin* ir *yang* pradų sąveikos rezultatas, o jos tikroji ištaka yra *Dao*. Zhuangzi 55 skyriuje teigiama, kad harmonijos žinojimas reiškia amžinybę, o amžinybės suvokimas reiškia sąmonės nuskaidrėjimą. Kita vertus, daoistinės ir čan estetikos traktuose harmonija abstrakčiai aiškinama kaip darnus daikto dalių, spalvų, melodijų lydinčių garsų visumos ir daugybės kitų estetinės prigimties komponentų suderinimas, kuris atsiranda kaip dialektinės priešingų *yin* ir *yang* pradų sąveikos rezultatas. Harmonija taip pat yra artima daoistiniuose ir čan tekstuose vartojamai „pusiausvyros“ (*pin*) sąvokai, kuri traktuojama kaip vienas pagrindinių skiriamųjų tikrosios harmonijos, grožio ir idealaus meistro dvasinės dermės, sandoros, vienybės būsenos meninės kūrybos procese skiriamųjų bruožų.

Nuo neodaoizmo estetikos suklestėjimo laikų, kai iškyla *fengliu* („vėtros ir srauto“) sąjūdis ir formuojasi peizažo tapybos estetikos užuomazgos, *kūrėjo harmonijos su gamtos pasauliu ir pasitraukimo į kalnus gamtos harmonijos ir grožio kontempliacijai leitmotyvai* įsitvirtina kinų estetikos ir meno tradicijoje. Šios pirmapradės harmonijos gamtoje ieškojimo idėjos pasiekia epogėjų Tang, Song ir Yuan epochose, būtent XI–XIV a. iškilusių *wenrenhua* (intelektualų) ir čan tradicijos estetikų ir menininkų kūryboje.

Harmonijos sąvoka menotyrinės estetikos tekstuose siejama su tokia kūrėjo dvasios struktūra, kuri skatina kūrybos galių sutelktumą, jausmų ir mąstysenos vidinės santarvės būseną. Ypatingas harmonijos vaidmuo išryškėja detaliau gvildenant estetiškumo prigimties, meno kūrinių estetinių savybių, meniškumo kriterijų ir kitas problemas. Šiai kategorijai teikiamas reikšmingas vaidmuo kompozicijos teorijoje, pagal kurios reikalavimus kiekvienas sudėtinis meno kūrinio komponentas turi surasti pusiausvyros arba jos pažeidimo principu apibrėžtą vietą vieningoje kūrinio kompozicinėje sistemoje. Kita vertus, harmonijos kategorija yra pasitelkiama apibūdinant pakylėtą menininko dvasios būseną kūrybos procese, kada atsiskleidžia slaptoji visų būties reiškinių ir grožio esmė.

Tapdama *universaliumi estetinės būties, meninės kūrybos orientyru ir aukščiausia vertybe, harmonija kartu kinų estetikoje įgauna pagrindinės kategorijos, formuojančios kinų estetikos sąvokų sistemą, statusą*. Ji yra tokių svarbių estetikos kategorijų, kaip, pavyzdžiui, grožis, tobulumas, puikumas, natūralumas, savaimingumas, paprastumas, tyrumas, prėskumas ir pan. maitinanti versmė, kuri persmelkia kinų mąstytojų ir menininkų požiūrius į estetinius idealus, meno kūrinius, jų estetinę vertę, vidinę sandarą ir pan.

Gvildenant skirtingus estetiškumo ir meninės kūrybos proceso aspektus, bene artimiausia daugelį šimtmečių Vakarų estetikoje vyrausiai pamatinei kategorijai „grožis“ yra kinų kategorija *mei*, kuri įvardija grožį apskritai. Ši sąvoka aprėpia platų semantinių prasmų lauką: ji pasitelkiama moters, gamtos, daiktų, taurių metalų ir pan. grožio apibūdinimui, taip pat ir vidinių asmenybės savybių: taurumo, kilnumo, sąžiningumo, nuoširdumo, elegancijos ir pan. išryškinimui.

Žymiausias dabartinis sinologas ir komparatyvistas François Jullienas kinų grožio sampratos aptarimui skirtoje monografijoje *Cette étrange idée du beau* („Ši keista grožio idėja“, 2010) pastebi, kad tai, ką mes šiandien tradiciškai iš kinų kalbos verčiame sąvoka „grožis“ (*mei*), iš tikrųjų tolygiai svyruoja tarp dviejų iš esmės skirtingų prasmų. Viena vertus, ji reiškia „puikumą“, „tobulumą“ ir tai, kas patvirtinama pasitenkinimu bei išgyvenimu: „gražu“ (*mei*) yra sugebėjimų pilnumas, arba dar „darnūs žmonių tarpusavio santykiai yra grožis“ (Konfucijus, 2013, IV, 1, p. 117.). Kita vertus, Konfucijus „visiškai gražia“ (*mei*) vadina Wu ir Shao karalysčių muziką, viena yra „visiškai gera“, o kita – ne; arba jis sako „gražu“ (*mei*) yra tuomet, kai požiūris į baltą ir juodą yra aiškiai ir kontrastingai suvokiamas. Jullienas atkreipia skaitytojų dėmesį, kad kinų kalboje, kai į ją nežvelgiame morfologiniu aspektu, nėra esminio skirtumo tarp būdvardinės ir daiktavardinės šios sąvokos formos, čia neatskiriama grožis kaip sąvoka nuo gražumo suprantamo kaip savybė“ (Jullien, 2010, p. 13–14).

Kinų estetikoje grožis yra suvokiamas kaip objektyviai mus supančiame pasaulyje ir gamtoje egzistuojantis reiškiny, kuris atsiskleidžia pažinimo eigoje. Tang dinastijos mąstytojas, rašytojas ir poetas Liu Zhongyuan (773–819) teigia, kad „grožis pats savaime

neatsiskleidžia, jis yra atskleidžiamas žmogaus. Jei Orchidėjų paviljonas, tyra upė ir liaunas bambukas nebūtų įtaigiai perteiktas Wang Xizhi (303–361) kūrinyje, tuomet jie be jokių pėdsakų išnyktų atokiuose kalnuose“ (Ye Lang. *Asian Aesthetics*, 2010, p. 113). Vadinas į pamatinį estetikos klausimą, kas yra grožis, šis tradicinės kinų estetikos atstovas bei Han Yu bendražygis ir tradicionalizmo ideologas atsako, kad tai yra toks idėjos vaizdinys, kurį galima laikyti pagrindiniu estetikos objektu plačiausia šios sąvokos prasme. O idėjos vaizdinys kinų estetikos tradicijoje yra suvokiamas kaip organiška jausmo ir vaizdo jungtis arba, kitaip tariant, harmoninga visuma.

Minėtose kanoninėse knygos, kalbant apie aukščiausias estetines Visatos, gamtos reiškinių, daiktų, žmogaus savybes, vartojama *mei* (grožio, dailumo) kategorija. Tokia prasme ji vartojama daugelyje kitų seniausių I tūkstantmečio pr. Kr. pirmosios pusės tekstų. Anot mūsų eros pradžioje Kinijoje pasirodžiusių žodynų, *mei* iš pradžių reiškė „saldus“, nors drauge šis žodis buvo vartojamas grožio, gražumo, dailumo, meistriškumo, gėrio prasme. *Mei* kategorija seniausiuose Zhou epochos (XII–III a. pr. m. e.) tekstuose neretai įgauna etinį atspalvį ir vartojama kaip gėrio (*shan*) sinonimas.

Kita vertus, *mei* ir *shan* sąvokų junginys *mei shan* pradedamas vartoti apibūdinant ceremonijų ir ritualinio vyksmo „vidinį grožį“. Iškart norėtusi atkreipti dėmesį į specifinį šio apibūdinimo aspektą, kuris yra glaudžiai susijęs su kinų estetikai būdingu vidinės, slėpiningos grožio esmės ieškojimu. Nors ritualinių ceremonijų grožis reiškiasi išorinėmis formomis, tačiau senuosiuose tekstuose, kuriuose aptinkame sintetinę *mei shan* sąvoką, aiškiai pastebima apeliacija į „vidines“ estetines savybes.

Seniausiuose apraishose sąvoka „grožis“ siejasi su skanaus maisto savybėmis, vadinas, iš kulinarijos srities į estetiką migravusiomis sąvokomis „skanus“, „gardus“, o etimologine prasme *mei* tiesiogiai išplaukia iš archajinės „įmitusios gardžios avies“ sąvokos. Tai liudija, anot François Jullieno, pastebėjimo, kad kinų kultūros tradicijoje „tarp skonio ir mėgavimosi maistu Kinijoje yra stipresnis ryšys nei tik analogija“ (Jullien, 1991, p. 86). Kita vertus, lyginamoji įvairiausių grožio sąvokos konotacijų analizė atskleidžia ir grožio sąvokos artimumą gėrio (*shan*) kategorijai. Vadinas, ankstyvajame kinų kultūros ir estetinės minties raidos (pirmųjų filosofinių teorijų formavimosi) etape estetišiai ir etiniai pradai dar yra glaudžiai suaugę vienas su kitu, todėl grožis neatsiejamas nuo gėrio.

Vėliau kinų estetikos tradicijoje grožis vis dažniau yra siejamas su tiesos sąvoka, kadangi abiejose jaučiama slinktis tobulo idėjos, idealo siekimo kryptimi. Į šių sąvokų artimumą atkreipia dėmesį prancūzų sinologinės estetikos mokslininkas akademikas François Cheng, kuris teigia, jog „kinų estetiškas mąstymas nusako grožį, visada susietą su tiesa. Tokiu būdu, tradicija vertinti kūrinius išskiria tris skirtingus tobulumo lygmenis: *neng-p'in* – išsilavinusio menininko kūrinys, *miao-p'in* – įstabus kūrinys, *shen-p'in* – dieviško dvasios polėkio kūrinys.

Siekiant geriau apibūdinti du pirmuosius lygmenis (*neng-p'in* ir *miao-p'in*), tenka pasitelkti gausius epitetus, kurie išryškina grožio sampratą, tačiau *shen-p'in* apibūdinimui pritaikomas tik vienas terminas, kurio sunkiai apibūdinama kokybė suspindi tarsi būtų apjungta su Pirma-prade Visata“ (Cheng, 1981, p. 7–8).

Filosofinio daoizmo šalininkų plėtojama estetinio pažinimo teorija tiesiogiai susijusi su jų pažiūra į pagrindines estetiškes kategorijas, kurios neretai aiškinamos gnoseologiniu požiūriu. Tarp daoizmo estетinių kategorijų, greta harmonijos (*he*), svarbiausia yra *mei* (grožis), kuri kaip ir kitų senovės Kinijos estetikos kryptų dažniausiai vartojama kaip *shan* (gėris) sinonimas. Gvil-dendami giluminės grožio esmės problemą, daoistai teikė prioritetą ne išorinėms, o vidinėms substancialioms jo savybėms. Kadangi, anot daoistų, giluminės grožio esmės adekvačiai išreikšti neįmanoma, tai daoistinėje estetikos ir meno tradicijoje formuojasi galinga „slėpiningosios“, „neišsakomos“ prasmės, arba nematomo lygmens, koncepcija. Ji remiasi Laozi ir Zhuangzi apmąstymais apie „tikro“ grožio neryškumą, neišsakomumą ir „netikro“ – išorinį spindesį.

Laozi formuoja daoizmui būdingą santūrumo ir asketiškumo estetiką. Jis negailestingai kritikuoja perdėtą puošnumą, išorinį žavesį, pasisako prieš turto kaupimą, prabangą ir gražių daiktų aukštinimą. Filosofas atmeta gražių daiktų kultą ne todėl, kad nevertintų grožio. Jis su-pranta, kad gražių daiktų vaikymasis žadina godulį, skatina nusikaltimus, o turto sutelkimas į vienas rankas ir nereikalingų daiktų kaupimas „skurdina liaudį“. Visavertis gyvenimas Laozi koncepcijoje neatsiejamas nuo estetiškumo – gražių drabužių, muzikos, gyvenimo džiaugsmo. Tačiau siekiantis gyvenimo pilnatvės išminčius nekreipia dėmesio į išorines vertybes, jis žvelgia ne į išorinį grožį, o ieško jo esmės.

Todėl aukščiausia estetinė meno kūrinio vertė daoistų teorijose siejama ne su išorine forma, o su tam tikrų dvasinių savybių visuma. Štai kodėl išskirtinai svarbi dvasios (*shen*) kategorija. Įvairių Vakarų tyrinėtojų darbuose *shen* sąvoka verčiama skirtingai, dažniausiai „dieviškas“, „puikus“, „tobulas“, „didingas“, „gražus“. Šia sąvoka kinų estetikos tradicijoje dažniausiai api-būdinamos reikšmingiausios dvasinės estetiškų objektų, meno kūrinių savybės, ir, kita vertus, atsainus daoistų estetikos šalininkams būdingas požiūris į puošnias, turtingas, įspūdingas, ryškias išorinio grožio formas. Išorinė grožio, reiškinių forma, po išorinių struktūrų žavesiu slepianti giluminę esmę, vėlesnėse estetinėse daoizmo teorijose metaforiškai vadinama žiedu, kuris yra „ne žinojimo pradžia“, o reiškinių esmė, slypinti po žavinga išorine forma, vadinama „vaisiumi“, glaudžiai susijusiu su „esmės pažinimu“. Subtiliai jaučiantis grožio svarbumą, žmo-gus, menininkas, išminčius niekuomet nepasiduoda išoriniam „žiedų“ žavesiui, o skverbiasi į gelminę reiškinių esmę, nes rafinuotam kinų menininkui ir meno suvokėjui *tikrasis grožis slypi ne išoriniame formų didingume, turtingume ryškume, o emocionaliai suvokiamame elegan-tiškume, skonio rafinuotume, subtiliame dailume, daugybėje sunkiai apčiuopiamų jautriausių tonų, pustonių atspalvių*. Tačiau šis emocinis santykis su subtiliausiomis grožio apraiškomis

kinų kultūros tradicijoje yra kontroliuojamas racionali protu, nei akivaizdžia kinų įtaka ženklinatoje japonų estetikos tradicijoje. Kinijoje taip pat yra daug ryškesnis *filosofinis* grožio esmės suvokimo aspektas nei Vakarų ar bet kokios kitos civilizacijos estetikos tradicijoje.

Tikrosios grožio esmės pažinimas daoizmo estetikoje siejamas su slėpiningumu, arba neišsakytos gelmės (*xuan*), kategorija. Joje slypi užuomina apie Didžiosios pirmapradės tuštumos, visų faktų ir reiškinių pradžių pradžios, pirmapradės harmonijos ir grožio principinį neišsakomumą. Kaip kad Didžioji pirmapradė tuštuma, taip ir su ja glaudžiai susijusios harmonijos, grožio, slėpiningumo, arba neišsakytos, gelmės ir tuštumos siaurąją prasme sąvokos apeliuoja į pirmapradžių estetinių savybių principinį „neišsakomumą“. Štai kaip atsiranda aliuzija į Pirmapradę Tuštumą, *Dao*, į tai, nuo ko viskas prasideda.

Kita vertus, abstrakčiai suprantamas „grožis“ kinams apskritai nėra vertybė, į kurią būtina sutelkti išskirtinį dėmesį, kadangi kasdieniame žmogaus pasaulyje ir gamtoje, jų įsitikinimu, nuolatos susiduriame su sudėtingais grožio ir bjaurumo santykiais, kuriuose šios vakariečių suvokiamos kaip poliarinės kategorijos persismelkia ir kiekvienu konkrečiu atveju skirtingai sąveikauja. Iš čia plaukia retoriškas daoizmo ir čan estetikos tradicijai būdingas Laozi paradoksaliai keliamas klausimas: „Grožis ir bjaurumas – kuo jie nepanašūs?“ (Laozi, 20 sk., 1997, p. 45).

Palyginus su Vakarų estetikos tradicija, kinams būdingas dialektiškas požiūris į grožio ir bjaurumo kategorijų santykius. Grožis daoizmo pradininkui Laozi priskiriamame veikale aiškinamas tik kaip dialektinė bjaurumo priešybė, o ne kaip kažkas svetima jam. Laozi pabrėžia šių kategorijų reliatyvumą ir vidinį ryšį. Kartais grožis traktuojamas kaip kažkas išorinio, nepastovaus, o atskirais atvejais jo svarba daoizmo ir čan estetikoje apskritai paneigiama. Jau antras Laozi skyrius prasideda teiginiu: „Visi po saule žino: tai, kas gražu, yra gražu; tad yra ir tai, kas atgrasu. Visi žino, kad tai, kas gera, – gera, tad yra ir bloga“ (Laozi, 2 sk., 1997, p. 9). Panašus požiūris regimas daugelyje Zhuangzi apmąstymų apie grožio reliatyvumą. Plėtodamas



Tang Di. Grįžtantys žvejai. 1342 m.
Spalvotas tušas, šilkas

reliatyvistines Laozi estetikos idėjas Zhuangzi įrodinėja, kad tarp grožio ir bjaurumo neįmanoma nubrėžti ribų, kadangi nėra ir negali būti objektyvių grožio kriterijų. Grožis ir bjaurumas, taip pat kaip gėris ir blogis, tiesa ir netiesa čia aiškinamos kaip tokios poliarinės kategorijos, kurios, neigdamos viena kitą, kuria nesuskaičiuojamą aibę gradacijų. Taigi kalbame apie tai, kad pasaulio reiškiniai ir grožio formų įvairovė neaprepiama, o skirtingų grožio aspektų yra tiek daug, kad visų jų neįmanoma objektyviai įvertinti.

Pastarąjį teiginį Zhuangzi iliustruoja lygindamas dviejų moterų grožį: viena jų, pasižymėdama išoriniu grožiu, nusileidžia kitos vidiniam grožiui. Aptardamas šią problemą jis pasitelkia vaizdingą istoriją apie viešbučio šeimininką. Jis turėjo dvi žmonas, iš kurių mylėjo ne gražią, o negražią. Su pirmąja elgėsi atsainiai, o su antrąja – pagarbiai. Savo pozicija šeimininkas paaiškina, kad graži žmona, žinodama kad ji yra graži, tuo didžiūdama si piktnaudžiauja, o pats šeimininkas jos visai nelaiko gražuole. O štai vadinamoji negraži žmona, laikydama save negražia, yra paslaugi ir pagarbi, todėl šeimininkui tampa gražia ir mylima (Zhuangzi, sk. 20, 1995, p. 187). Toks požiūris byloja apie Zhuangzi moters ir žmogaus apskritai grožio vertinimo reliatyvumą.

Pamatiname filosofinio daoizmo tekste *Huainanzi* kalbama apie sugebėjimą po išorinių savybių skraiste įžvelgti vidinį grožį. Šiame veikale iškeliama svarbi tolesnei kinų estetikos raidai *grožio kaip savotiško pamėgdžiojimo etalono* idėja ir pirmą kartą prabylama apie grožį kaip *tobulumo* raiškos formą. Tai akivaizdu ir ankstyvuosiuose filosofinės estetikos ir vėliau pasirodžiusiuose menotyriniuose traktatuose, kuriuose siekiama apibūdinti tikro menininko nuostatas pažįstant vidinio grožio esmę. Tokias mintis išsako ir Tang epochos estetikas, vienas didžiųjų peizažo tapybos meistrų Jing Hao: „Negalima išorinio grožio laikyti tikru dalyku, tie, kurie nežino šios paslapties, gali išgauti kažkokį išorinį panašumą, tačiau nepajėgia savo kūrinuose įprasminti tiesos esmės“ (Jing Hao, 1965, p. 74). Ne tik daoizmo, tačiau ir kitose pagrindinėse estetikos šakose išryškėja principinė takoskyra tarp išorinio ir vidinio grožio.

Gvildenant kinų grožio sampratą, galima išskirti tris skirtingus grožio suvokimo lygmenis. Pirmas yra konkrečių objektų, su kuriais susiduriame kasdieniame gyvenime; antras yra aukštesnis visos gyvenimo įvairovės visų gyvenimo spalvų visumoje, o trečiasis susijęs su peržengiančiu individualią patirtį visa aprėpiančiu kosminiu grožio ir būties pilnatvės pojūčiu. Pastarasis turi daug bendrų bruožų su religiniais jausmais, kadangi yra nukreiptas į absoliučių vertybių pasaulį ir grožio kaip didžios būties Harmonijos suvokimą. Būtent jo pažinimas daugelyje kinų estetinių traktatų skelbiamas pagrindiniu tikro menininko kūrybinių tikslu.

Daoistai pirmieji kinų estetikos istorijoje išplėtoja *aukščiausio grožio neišsakomumo idėją, prabyla apie „antrojo plano“ estetiką, apie beformes formas, neregimas spalvas, aukščiausią negirdimą muziką ir poeziją*. Aukščiausią grožį, tobulumą ir harmoniją, daoizmo teoretikų

įsitikinimu, galima adekvačiai pažinti tik atsiribojus nuo išorinio vertinimo kriterijų ir pasinėrus į gelminę reiškinių esmę. Pastarajai minčiai vaizdžiai paaiškinti Zhuangzi pasitelkia alegoriją, kaip didis arklių žinovas iš tūkstančių prieš jo akis skriejančių žirgų rinkasi tobulą, „dievišką žirgą“. Jis visiškai nekreipia dėmesio į išorines arklio savybes, netgi nepastebi, erzilas tai ar kumelė, tačiau susikaupęs stebi, kuris žirgas „skrieja nekeldamas dulkių“. Ši regis nereikšminga detalė žinovui įkūnija svarbiausias tobulo žirgo savybes.

Kita vertus, daoizmo estetika remiasi Laozi ir Zhuangzi mintimis apie esmės ir išorinio atskyrimo sudėtingumą, neišsakymo ir tylaus susikaupimo gelminės reiškinių esmės pažinimo procese reikšmingumą. „Sklidinai pripildytas atrodo tuščias, tačiau galios jo yra neišsenkančios. Pats tiesiausias atrodo vingrus; pats sumaniausias atrodo nenuovokus; pats iškalingiausias atrodo lemenantis žodžius. Ramus įveikia nerimstantį; šaltis įveikia karštį. Netrikdomai ramus įgyja pasauly valdžią“ (L–45, 1997, p. 95). Ši „neišsakytos gėlmės“, estetiškos užuominos, neišsakymo, arba *non finito*, koncepcija tiesiogiai siejasi su daoistų įsitikinimu, kad *po visų regimybės formų skraiste slypintis Grožis ir Harmonija yra iš esmės žodžiais, garsais, formomis nenusakomas pradas, prie kurio gelminės esmės suvokimo įmanoma priartėti tik užuominomis*. Dėl to daoistinės estetikos veikiamoje tapyboje sureikšminama neužpildyta paveikslų erdvė, intervalas, pauzė, tyla muzikoje, poezijoje, teatre. Daoistai, remdamiesi Laozi ir Zhuangzi idėjomis, teigia, kad begarsė *Dao* muzika savo grožiu, harmonija ir gelme nustelbia girdimą, kurios garsai trukdo išgirsti *Dao* muzikos skambėjimą.

Apibendrinami kinų grožio sampratos esmę, galima teigti, kad pirmiausia joje vertinamas *ne išorinis, o po juo slypintis kitoks vidinis, užslėptas, ne visuomet regimas grožis*. Antra vertus, pripažįstamas *įprastinių grožio vertinimų reliatyvumas ir subjektyvumas*. Ir galiausiai, norint pažinti grožio esmę, vertėtų *atsiriboti nuo normatyvinių nuostatų ir įprastinių estetikos vertinimo kriterijų*.

Natūralumas, paprastumas, tyrumas ir prėskumas

Tradicinėje kinų estetikoje susiformavusi harmonijos samprata estetikos kategorijų sistemoje iškelia kitų nei Vakarų ar indų estetikoje kategorijų svarbą. Viena pagrindinių daoizmo ir čan kategorijų yra natūralumas (*ziran*), kuri nuolatos išnyra filosofiniuose ir menotyriniuose tekstuose. „Vis dėlto, gyvuoja viena kategorija, būdinga apskritai estetikai ir menui, kuria remiasi visi vertinimai: tai – „natūralumas“, kurio mastelis yra lemiamas visuose kūriniuose ir menininkuose“ (Escande, 2003, p. 13).

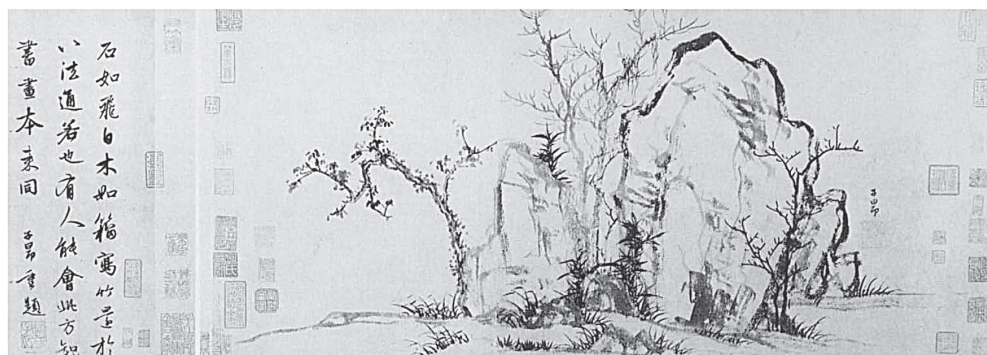
Iš tikrųjų natūralumas klasikinio periodo tekstuose yra suvokiamas kaip *Dao* spontaniškos raidos rezultatas ir skleidžiasi įvairiausiais pavidalais ir skirtinguose estetikiniuose

kontekstuose. Ši sąvoka persmelkia visas pagrindines filosofinės ir menotyrinės kinų estetikos kryptis, tačiau daoizmo estetikoje netgi regime savotišką natūralumo kultą. *Laozi*, *Zhuangzi*, *Huainanzi* ir kituose filosofinio daoizmo traktatuose natūralumas pirmiausia aiškinamas kaip esminis estetiško objekto, meno kūrinio vertės požymis, kita vertus, meninės kūrybos teorijoje kaip kūrybinga gyvybinė jėga, kurianti autentišką visų pasaulio daiktų, reiškinių harmoniją ir grožį. Daoistai ir jų sekėjai čan mąstytojai yra asketiškos minimalistinės estetikos šalininkai, išvelgiantys giluminę grožio esmę pačiose natūraliausiose ir paprasčiausiose estetinėse savybėse. Vadinasi, „buvimas natūraliu“ čia suvokimas kaip aukščiausias estetiško principas, kadangi grožis yra ne kas kita, o „natūralumas“.

Šis natūralumo svarbą aukštinantis klasikinės filosofinės estetikos principas vėliau skleidžiasi ir menotyrinės estetikos neodaoizmo adeptų „vėtros ir srauto“ (*fengliu*) ir intelektualų (*wenrenhua*) veikaluose, kalbant apie grožio ir harmonijos apraiškas mus supančiame natūralios gamtos pasaulyje, *į pirmą planą iškyla ir kūrėjo harmonijos santykiuose su pačiu savimi leitmotyvai*. Spontaniška natūralumo sklaida menininko kūrybos procese jam padeda pasiekti išsivajotą idealią „ne veiklos“ (*wu wei*) būseną, kurioje kūrybiniai dvasios polėkiai ir meistriškumas jau skleidžiasi visiškai natūraliai, be jokių išorinių jėgų apribojimų. Todėl natūralumas daoizmo ir čan tradicijose yra suvokiamas kaip vienas pagrindinių skiriamųjų aukščiausio lygio meistro arba, kitais žodžiais tariant, genijaus bruožų. Toks meistras kūryboje visada orientuojasi į esminius pirmapradžius kūrybos principus, nenukrypsta į išorinę grožio simuliaciją ir išryškina profesionalumą, kuris yra neatsiejamas nuo paprasčiausių struktūrinių meno principų svarbos suvokimo.

Iš tikrųjų natūralumas kinų estetikos ir meno tradicijoje tampa ne tik pamatiniu kūrybos principu, tačiau ir aukščiausiu estetiškumo ir meno kūrinio vertės kriterijumi, kadangi giliausia harmonijos ir grožio esmė, anot daoizmo ir čan estetikos šalininkų, slypi gamtos bei meno pasauliuose besiskleidžiančiame natūralume. Jis plačiai aptarinėjamas kaligrafijos, tapybos, poezijos traktatuose. Čia natūralumas siejamas su vertingiausiomis meno kūrinio savybėmis ir suvokiamas kaip vienas svarbiausių meninės kūrybos proceso principų bei meno kūrinio bruožų. Tiesa, kartais kinų estetikoje jis yra aiškinamas kaip savaimingas spontaniškumas, tai yra kūrėjo dvasios polėkių ir natūralių gamtos jėgų vieningumas.

Su natūralumu glaudžiai susijusi kategorija paprastumas (*pu*, pingdan). Ji apibūdina daiktų, žmonių, kūrybai pasirenkamų medžiagų, meninės išraiškos priemonių, meno kūrinių estetiškai vertingiausias savybes. Net Konfucijus, aukštindamas paprastumą, teigia, kad „paprastas valgis, vanduo, alkūnė po galva – šitaip irgi galima būti laimingam“ (Konfucijus, VII, 16, 2013, p. 132). Tačiau Laozi ir Zhuangzi veikaluose paprastumo svarba aprėpia įvairiausių socialinius, kultūrinius daoizmo estetikos aspektus; būtent daoizme išplėtojamas požiūris į paprastumą kaip esminę kūrėjo gyvenimo būdo ir tobulo meno kūrinio savybę. Paprastumas



Zhao Mengfu. Dailios uolos ir išretėję medžiai. XIII a. Spalvotas tušas, popierius

daoizmo ir čan estetiniuose traktatuose yra aiškinamas kaip natūralus, jokių dirbtinių išorinių efektų, žmogaus rankų nepalietas, nenuodailintas grožis, kuris asocijuojasi su natūralių, nepadorotų, nenuodailintų medžiagų vidiniu žavesiu. Tokio paprastumo poetikos kupino grožio pavyzdys gali būti savita natūralaus medžio spalva ar švari nedažyto šilko faktūra. Todėl netgi apdorodami ir tobulindami įvairias medžiagas, daoistinės ir čan tradicijų menininkai visada siekia išryškinti jų pirmapradžio natūralaus grožio elementus, kadangi *paprastumas laikomas idealia autentiško grožio grynumo forma*.

Paprastumo vertybinį statusą kinų estetikoje teoriškai grindžia daoizmo ir čan teoretikų formuojamas asketiško menininko sąmoningai pasirinktas atsirbojimas nuo išorinio gyvenimo ir „meno kelias“, kuriam verta pašvęsti gyvenimą. Šį paprasto autentiško kūrėjo vaizdinį atitinka ir jo dvasiai artimas santūrus, paprastumo poetika dvelkiančio meno idealas.

Iš „meno kelio“ ir jį atitinkančio paprasto meno idealo iškėlimo vertybių hierarchijoje rikiuojasi intuityvus potraukis neryškioms paprastumu žavinčioms grožio formoms, kurioms kinų daoizmo ir čan tradicijos kinų menininkai, o vėliau ir dzen adeptai Japonijoje yra labai jautrūs. Šis santūrus paprastumas tampa subtilaus ir rafinuoto estetinio skonio požymiu, idealu, kurį daoizmo, čan ir dzen tradicijų menininkai, atsiribodami nuo išorinio grožio, siekia įgyvendinti savo kaligrafijos, tapybos poezijos kūriniuose.

Dar viena su natūralumo ir paprastumo sąvokomis glaudžiai susijusi kategorija yra tyrumas (qing), kurios etimologinė kilmė – tyro šaltinio vanduo. Tyrumas kaip svarbi pirmapradė vertybė daoizmo ir čan estetikoje apmąstoma lyginant su metaforiškais drumzlino arba užteršto srauto sąvokomis. Ši sąvoka vartojama apibūdinant estetiškes objektų, meno kūrinių savybes ir menininko, kuriančio estetinių vertybių pasaulį, sąmonės būseną. Bet koks menininko sąmonės užteršimas, daoistų įsitikinimu, neišvengiamai deformuoja, menkina



Ni Zan. Šeši tobuli [medžiai]. 1345 m.
Tušas, popierius

jo kūrybinės veiklos rezultatų estetinę vertę. Siekimas išryškinti pirmąją asmenybę, jos sąmonės tyrumą, skaidrumą, daoizmo estetikoje asocijuojasi su tyro grožio pasauliu, kurio dar nepažeidė užterštos būties srautas.

Be gvildentų estetinių kategorijų, kurios siejasi su esminėmis objektų, meno kūrinių savybėmis, kinų tradicinėje estetikoje svarbus vaidmuo tenka daugeliui tokių menininko kūrybinį potencialą ir spontanišką kūrybos procesą apibūdinančių estetinių kategorijų, kaip dvasia, prėskumas, spontaniškumas, lengvumas, žaismingumas, nemokytumas, slėpiningumas, neišsakymo gelmė, tuštuma, šešėlis ir kt. Jos ne tik apibūdina estetinius objektus, konkrečias meno kūrinių savybes, tačiau ir atlieka svarbų vaidmenį daoizmo ir čan menininko, kūrybos proceso koncepcijose, kuriose iškeliama natūralių dvasios polėkių, intuicijos ir improvizacijos reikšmė. Spontaniškumas čia aiškinamas kaip unikalus autentiško kūrybos akto momentas. Kalbėdami apie aukščiausią meistriskumą klasikinio daoizmo estetikos šalininkai iškelia paradoksalią tezę apie tobulumo ir nemokytumo giminybę. „Tobulai nepriekaištingas atrodo stokoiantis, tačiau galios jo yra neblėstančios“ (Laozi, sk., 45, 1997,

p. 95). Zhuangzi taip pat nurodo, kad aukščiausias meistriskumas neretai dangstosi „nemokšiško grubumo“ šydu, kuris slepia tik didžiausiems meistrams būdingą meninio stiliaus sodrumą.

Apmąstant meninės kūrybos procesų problemas daoizmo ir čan estetikiniuose traktatuose aukščiausia estetinė meno kūrinio vertė siejama ne su išorine forma, o su tam tikrų dvasinių savybių visuma. Iš čia kyla išskirtinė dvasios (shen) kategorijos svarba, kuria apibūdinamos reikšmingiausios dvasinės estetiškų objektų, meno kūrinių savybės o, kita vertus, išsakomas atsainus daoistinių ir čan estetikų traktatų autorių požiūris į puošnias, turtingas, efektingas, ryškias išorinio grožio formas. Todėl autentiškas meno kūrinys čan estetikos tradicijoje dažniausiai traktuojamas kaip iš menininko sielos gelmių išplaukiantis jo dvasios antspaudas arba „širdies plakimo“ pėdsakas. Tai sąlygoja ir vienas svarbiausių tikro aukštos prabos meno

estetinės vertės kriterijų – dvasios išraiška. „Kas žvelgia į paveikslą, teigia Tang epochos Wang Wei, – tas siekia pirmiausia įžvelgti dvasią“ (Wang Wei, 1965, p. 69).

Išorinė graži reiškinių, daiktų forma, slepianti giluminę jų esmę, vėlesnėse daoizmo ir čan estetikose teorijose metaforiškai vadinama žiedu (kuris yra „nežinojimo pradžia“), o reiškinių esmė, slypinti po žavinga išorine forma, vadinama vaisiumi (kuris susijęs su „esmės pažinimu“). Subtiliai jaučiantis grožio fenomenų svarbumą žmogus, menininkas, išminčius niekuomet nepasiduoda išoriniam „žiedų“ žavesiui, o skverbiasi į gilesnę vidinę reiškinių esmę.

Siekiant suvokti kinų estetikos tradicijos savitumą, būtina glaustai aptarti specifinę estetinę kategoriją prėskumą (*dan*), kuriai neatsitiktinai specialią knygą *Éloge de la fadeur* („Pagiriamasis žodis prėskumui“, 1991) skyrė žymiausias dabarties sinologas ir komparatyvistas François Jullienas. Ši savo geneze su maisto vartojimo kultūra susijusi ir iš kinų kultūrai svarbios kulinarijos į estetiką atkeliavusi sąvoka susijusi su beskoniais, neskoningais, neiššaukiančiais susižavėjimo, nesaldžiais, neaštriais, nesūriais, neišsiskiriančiais natūraliais dalykais. Kita vertus, prėskumo kategorija atskleidžia kinų estetiniam fenomenui būdingą dėmesį pabrėžtinai paprastiems, neryškiems, nepretenduojantiems į išskirtinę vertę, svarbą, ryškumą, spindesį atrodantiems visiškai nereikšmingais daiktams ir reiškiniams, kurie veikiant daoistinei ir čan antilogikai paradoksaliai įgauna kokybiškai naują estetinę vertę.

Ši daoizmo idėjų aplinkoje užgimusi estetinė kategorija ilgainiui skleidžiantis pabrėžtinai asketiškiems čan estetiniams idealams, suartėja su santūrumą ir minimalizmą aukštinančiomis idėjomis, kurios meninėje praktikoje iškelia neryškumo ir monochromijos estetinę vertę. Todėl kaligrafijoje, tapyboje prėskumo svarbos supratimas vis akivaizdžiau pasislenka iš periferijos į estetinės sąmonės centrą ir tampa charakteringiausiu kinų estetinio fenomeno bruožu. Neryškaus, prislopinto prėskumo estetinio skonio įsigalėjimas akivaizdžiai regimas čan estetikos idealų įtaką patyrusioje monochrominėje tapyboje, kurioje vaizduojami skurdūs gamtos motyvai, gležni trapūs medeliai santūraus asketiško kraštovaizdžio fone, kuriame nėra nieko išskirtinio, jokios užuominos į Vakarų estetikoje aukštinamas didingumo ar herojiškumo kategorijas. Čia sąmoningai pabrėžiamas ir išryškinamas savitas kasdieniško paprastumo poetikos grožis. „Monotoniškas negražus peizažas, kuris talpina savyje visus peizažus arba visus į save įsiurbia ir tampa vaizdine prėskumo išraiška“ (Jullien, 1991, p. 19).

Vadinasi, daikto, reiškinių ar peizažo įvardijimas „prėskiu“ čia byloja apie kitokį nei Vakarų estetikos tradicijoje vertybinį žmogaus ir kūrėjo santykį su jį supančiame pasaulyje besiskleidžiančiomis harmonijos, grožio formomis ir savybėmis. Prėskumas – tai aiškiai apibrėžto grožio nebuvimas, noras kiekviename daikte, gamtos reiškinyje, kaip estetiškai vertingas išvysti kasdieniškas, neryškas, asketiškas, prislopintas formas. Būti prėskiam, vadinasi nepretenduoti į jokią išskirtinumą, vertę, svarbą reiškiniu, išsaugoti neutralumą kraštutinių estetikos savybių, pozicijų, vertinimų atžvilgiu.

Tokiame požiūryje išryškėja visai kitoks nei Antikos, indų, arabų musulmonų ir Vakarų estetikos tradicijoms nebūdingas gilesnis užslėpto estetiško, slėpiningos harmonijos ir grožio suvokimas, kuris atspindi savitą estetiškumo giliausios prigimties sampratą, kadangi sąmoningai atsisakoma nuasmenintų sampratų, įtvirtinamos itin subtilios estetiškos nuostatos, panaikinančios tradicinį grožio ir bjaurumo dualizmą. Kita vertus, toks požiūris ne tik išryškina individualų prėskumo santykį su prislopintomis, neryškiomis grožio apraiškomis, tačiau ir spinduliuoja kitokią žavesį ir energetiką turintį gilesnį vidinį harmonijos supratimą.

Vadinasi, lyginant su Vakarų, Bizantijos, indų, arabų musulmoniško pasaulio estetikos tradicijomis, Kinijoje kaip ir kitose hieroglifinės kultūros įtakos erdvėje esančiose Rytų Azijos tautose, susiduriame su tokiomis estetinėmis kategorijomis, kurių pagrindinis bruožas yra *situatyvumas* ir *kontekstualumas*. Kita vertus, kinų estetinių kategorijų pasaulis tiesiogiai siejasi su senovės mitinėmis ir filosofinėmis sistemomis, atspindinčiomis būties ir estetinių reiškinių procesualumą, jų daugiaplaniškumą. Tad galima kalbėti apie kosmoso ir gamtos harmoniją kaip idealaus grožio pirmą pradžią, pagrindinę estetinių vertinimų matricą. Ir galiausiai įsidėmėtina, jog dėl minėto situatyvumo ir kontekstualumo kinų estetinių kategorijų pasauliui išlieka būdingas neapibrėžtumas, polinkis į simboliškumą, estetinę užuominą, neišsakymą.



Mi Youren. Debesuoti kalnai. XII a. pr. Spalvotas tušas, popierius

KINŲ MENO SAVITUMAS

Meno samprata

Į tradicinės kinų meno sampratos aptarimą įvesdami tarpdalykines ir lyginamąsias prieigas norime atkreipti skaitytojų dėmesį, jog gvildenant šią problemą bus pasitelkiami tiek Vakarų meno filosofijoje, tiek iš įtakingiausių kinų konfucianizmo, daoizmo ir čan meno filosofijos tradicijų susiformavę teoriniai konceptai, taip pat iš kinų įvairių meno sričių kūrėjų parašytų teorinių traktatų kylančios meno fenomeno interpretacijos.

Pamatiniai kinų ir Vakarų meno fenomeno pažinimo klausimai: Kas yra menas? Kur slypi meno fenomeno specifiškumas? Skaitant įvairius kinų tradicinės meno filosofijos ir meno teorijos traktatus, susidaro įspūdis, kad *menas* čia aiškinamas iš konkrečių autorių intencijų ir požiūrio į meno problemas. Todėl daugelyje veikalų menas pirmiausia iškyla kaip reiškiny, pasižymintis daugybe skirtingų savybių, kurios meno kūrinių suvokimo metu tiesiogiai veikia mūsų jausmus, dvasinę būseną. Lyginamosios idėjų istorijos studijos liudija, kad skirtinguose civilizaciniuose pasauliuose formuojasi saviti požiūriai į meną, kurie apsprendžiami meno vietos, jo socialinio ir kultūrinio vaidmens konkrečioje civilizacinėje erdvėje, epochoje ir visuomenėje. Kita vertus, meno sampratos savitumo suvokimas priklauso nuo meno praktikos ir teorinės minties lygmens konkrečioje civilizacinėje erdvėje. Todėl sklaidydami skirtingų

Rytų ir Vakarų civilizacijose pasirodžiusius šias problemas aptarinėjančius traktatus aptinkame daug skirtingų atsakymų į mūsų iškeltus klausimus. Įdėmiau pažvelgus ir lyginant tiek Vakarų, tiek ir kinų kultūroje pasirodžiusius tekstus, galima stebėtis požiūrių gausa ir interpretacijų įvairove; tačiau visuose juose regimas panašus siekimas surasti tikslesnius meno specifiškumo apibūdinimus. Galiausiai, kuo nuosekliau giliniasi į meno sampratos problemas, tuo tvirtesnis susidaro įspūdis, kad į klausimus neįmanoma pateikti vienareikšmio atsakymo.

Vieniems mokslininkams menas yra *tikrovės atspindėjimas*, kitiems – žmogaus *vidinių dvasios impulsų ar jausmų išraiškos forma* konkrečios meno rūšies medžiagoje, tretiems – *meninės veiklos forma* ir pan. Kita vertus, bet koks kategoriškas meno sampratos specifiškumo apibūdinimas dvelkia vienpusiškumu ir kelia abejonių dėl jo patikimumo. Pavyzdžiui, I. Kantas savo „Sprendimo galios kritikos“ skyriuje „Apie meną apskritai“ mėgindamas apibrėžti meno specifiškumą, pirmiausia siekia atskirti jį nuo gamtos. Esminį skirtumą tarp meno ir gamtos kūrinių jis regi laisvoje kūrybinėje meno prigimtyje, teigdamas, kad tai yra kūrybingas ko nors „darymas“. Todėl meno produktas arba rezultatas skiriasi nuo gamtos produkto kaip *k ū r i n y s* (*opus*) nuo *p a d a r i n i o* (*efectus*). Kita vertus, menas kaip žmogaus meistriškumas skiriasi taip pat nuo *m o k s l o* (*m o k ė j i m a s* nuo *ž i n o j i m o*), kaip praktinis sugebėjimas – nuo teorinio, kaip technika – nuo teorijos. Ir pagaliau menas skiriasi ir nuo amato; pirmasis vadinamas *l a i s v u*, o antrąjį galima taip pat vadinti *u ž d a r b i o* menu (Kantas, 1991, p. 158–159).

Beje, sąvoka „menas“ įvairiuose meno filosofijos tradicijose neretai suartinama ar net sutapatinama su jai gimininga „menine veikla“. Kai kurie teoretikai, vartodami sąvoką menas, turi omenyje ne tik meninės veiklos *produktą*, t. y. *meno kūrinį*, tačiau ir *veiklos procesą*, iš kurio gimsta *meno kūrinys*; tačiau meninio suvokimo procesą vargu ar galima korektiškai įjungti į sąvoką menas, kadangi tai jau yra ne *produktas*, o *santykis* su juo.

Taigi čia jau įžengiame į kitokių psichologinės estetikos, meno psichologijos ar meninės kūrybos procesų psichologijos problemų lauką. Kita vertus, toks įjungimas neišvengiamai sąlygoja meno subjektyvinimą, kadangi kiekvieno subjekto meno kūrinio suvokimas yra savitas, nors ir tam tikra prasme atitinka objektyvias meno kūrinyje įkūnytas prasmes. Ir pagaliau, suvokimo aktas kai kuriais meno būties atvejais gali ir nesireikšti (prisiminkime M. Heideggerio ir A. Malraux pamąstymus apie meno kūrinius, kurie yra nefunkcionalioje erdvėje ar kurie kaip daiktai yra sudėti lentynose). Akivaizdu, kad į prestižines meno institucijas pakliuvę meno kūriniai, kurie yra Luvre, Ufici, Prado ar kituose muziejuose, tiek jiems užsidarius, tiek patalpinus saugyklose, nesant konkretaus kontakto su suvokėju, nepraranda savo socialinio meno statuso. Vadinas, menas yra daugiareikšmė istoriškai besikeičianti sąvoka, kuri turi keletą pagrindinių prasmų. Pirmiausia ji reiškia konkretų darinį, objektą, t. y. konkretų meno kūrinį, kuriam suteikiamos meno funkcijos; 2) gebėjimą kurti meno kūrinius; 3) vieną meno rūšį ar daugybę skirtingų meno rūšių.

Akivaizdu, kad menas pirmiausia yra svarbus kultūros reiškiny, pagrindinis estetinio suvokimo ir meno filosofijos tyrinėjimo objektas. Esminis jo skirtumas tas, kad jis yra tikslingos žmogaus kūrybinės veiklos produktas, o ne natūralios gamtos kūrinys. Kita vertus, jis yra specifinės žmogaus darbinės veiklos produktas būtent meninės kūrybos o ne kitose individo kūrybinės veiklos srityse. Ir galiausiai, meno kūrinis yra laikomas tam tikro meninio išbaigtumo ir išraiškingumo, vientisumo ir sugebėjimo veikti žiūrovą, klausytoją ir skaitytoją darbas. Tyrinėjant meno fenomeno struktūrą, galima teigti, kad ji susideda iš keturių pagrindinių meninę kūrybinę veiklą styguojančių nuostatų: *pažintinės, vertinamosios, kūrybinės ir ženklinės komunikacinės*.

Daugeliu savitų tipologinių bruožų išsiskirianti kinų meninės kultūros tradicija yra neatsiejama ir svarbi pasaulinės kultūros dalis, pasižyminti savitu pasaulio paveikslu, meno samprata, sudėtinga simbolių ir metaforų kalba, meninės kūrybos principais, kurių nežinojimas ilgai trukdė vakariečiams suvokti kinų meno savitumą. Nuo 1887 m. Vakaruose išėjusios pirmos prancūzų kalba kinų menui skirtos Paléologo knygos *L'art chinois* („Kinų menas“) pasirodymo jau praslinko gerokai daugiau nei šimtmetis; intensyvi sinologijos, estetikos ir meno filosofijos idėjų raida, pamatinių kinų estetikos, meno filosofijos ir meno teorijos tekstų vertimas į Europoje vartojamas kalbas atveria tyrinėtojams naujas kinų meno pažinimo galimybes.

Ankstyvieji Vakarų tyrinėtojai, mėgindami suvokti kinų meno fenomeno savitumą, žodyno, palyginimų ir patikimų kinų meno savitumo pažinimo schemų natūraliai ieško jiems geriau pažįstamuose Antikos ir Vakarų meno tradicijose. Todėl mėgindami apibrėžti kinų meno sampratą jie neretai pasitelkia europocentrines sąvokas, pavyzdžiui, idealizmas, romantizmas, impresionizmas, simbolizmas, ekspresionizmas ir pan., kurių moksliniu požiūriu korektiškas pritaikymas atrodantiems panašioms, tačiau turintiems kitokias ištakas, prasminius akcentus kinų meno reiškiniams stabdė jų gilesnį pažinimą. Tokias sąvokas aptiksime daugelio ankstyvųjų Vakarų kinų meno tyrinėtojų E. Fenolloza, R. Petrucci, A. Walley, M. Sullivano ir daugybės kitų autorių veikaluose. Šiandien galime konstatuoti, kad kinų meno specifiškumo tyrinėjimai jau iš esmės pasikeitė ir vis dažniau menas suvokiamas „iš vidaus“, plačiai pasitelkiant kinų mąstymo tradicijoje susiformavusias teorijas, sąvokas, analizės principus ir pamatines meno filosofijos kategorijas.

Vakarų meno filosofijos specialistai, gvildendami istorines ir regionines kinų meno būties formas, jam būdingas estetiškumo, harmonijos, grožio apraiškas, neišvengiamai susiduria su sudėtinga kinų meno civilizacinio sąlygotumo problema. Šis meno ir civilizacijos ryšys visada yra dvipusis ir daugiaspektis: konkreti civilizacinė erdvė, jos kraštovaizdis, visuomenėje įsigalėjusios tradicijos, pamatinių pasaulio regėjimo kategorijų, simbolių ir vertybių sistema formuoja savitus skonio ir meninius kūrybos principus, vyraujančius idealus įvairiuose meninės kūrybos srityse, o talentingiausi konkrečios civilizacinės erdvės menininkai

turi įtakos savo epochos meno stilių ir formų įvairovei, jų istorinės raidos ir pokyčiams dėsningumams.

Kyla natūralus klausimas, ar gali Vakarų meno filosofijos suformuotas teoretikas, apibūdindamas kitos mano tradicijos savitumą, išvengti savo mąstyme įsigalėjusio sąvokinio žodyno. Pasvarstymų šia tema galime rasti įvairių, tik pažymėsime, kad kinų meno sampratos specifiškumo pažinimas neabejotinai yra patikimesnis, kai tyrinėtojas stengiasi jį pažinti iš vidaus, pasitelkdamas specifines šioje mąstymo tradicijoje susiformavusias kategorijas ir įpiešdamas kinų meno sampratos analizę į ją suponavusią kultūrinę ir civilizacinę aplinką.

Kaip minėjome, klasikinėje kinų kalboje ir senuosiuose kinų tradicinės meno filosofijos tekstuose neaptiksime vakarietiško termino „menas“ tikslaus atitikmens. Meno samprata ir su ja tiesiogiai susijusi meno sfera tradicinėje kinų kultūroje yra siauresnė nei Vakarų kultūros tradicijoje. „Šiandien iš dviejų hieroglifų susidedanti sąvoka „menas“ yra *yishu*, palyginti neseniai įvesta pasitelkiant vakarietiško žodyno sąvokas. Antrasis hieroglifas *shu* žymi „techniką“, kuri patikslina pirmosios termino dalies *yi* prasmę <...> *Yi* sujungia du aspektus: vienas esminis siejasi su augalu, kitas su tuo, ką reikia „kultivuoti“. Vadinasi, jo etimologinė prasmė yra „kultivavimas“ (Philippe Sers, Yolane Escande, 2003, p. 1–2). Seniausia kinų kultūroje besiformuojanti sąvoka „menas“ nedaug skiriasi nuo indų, senovės graikų, romėnų civilizacijose atsiradusios sinkretiškosios sampratos, kurioje estetiški aspektai susijungia su įvairiais kitais, pirmiausia utilitariniais. Ši sąvoka nuo seniausių laikų įvardijama ir užrašoma skirtingais hieroglifais ir išsiskiria plačiu semantinių prasmų lauku. *Shu* – siejama su *technika, meistriškumu, būdu, mokslu, yi su sugebėjimu, talentu, meistriškumu ir pan.* „Muzikos kanone“ jai priskiriamas meistriškumas, mokėjimas, subtilumas, rafinuotumas, grožis, virtuoziškumas ir kitos su harmonija susijusios savybės.

Zhou epochoje (XI–III a. pr. m. e.) ji vartojama apibūdinti puodžiaus, skulptoriaus, architekto, tapytojo, staliaus, juvelyro, filosofo ir bet kurios kitos kūrybinės veiklos rezultatus, kuriems būdingas *meistriškumas* ir *išmanymas*. Teoriniai kinų požiūriai į meną formuojasi pereinamuoju iš mitinės sąmonės į filosofinę pasaulėžiūrą metu klasikinio periodo tekstuose. Jie skleidžiasi besiformuojančių mokslinio pažinimo sričių filosofijos, kosmologijos, istorijos, literatūros, muzikos, dailės teorijos tekstuose, kuriuose šios sąvokos semantinių prasmų lauko tapsmo procesas yra ilgas, prieštaringas ir kupinas netikėtų pokyčių. Seniausiuose rašytiniuose tekstuose aptinkama meno prasmės samprata yra panaši į senovės graikų *τέχνη* ir romėnų *ars*. Ji aprėpia amatus, mokslus bei meną šiuolaikine siaurąja šios sąvokos prasme. *Menu* senovės Kinijoje laikoma viskas, kas siejasi su žinojimu ir sugebėjimu tobulai reikšti kiekvienoje kūrybinės veiklos sferoje.

Vadinasi, senovės kinų požiūriuose galime įžvelgti daug sąsajų su Antikoje ir vėliau Vakaruose besiformuojančiomis meno sampratos metamorfozėmis. Glaustai tariant, sąvoka

„menas“ Antikoje aprėpia ne tik tai, ką mes šiandien vadiname menu, bet ir daugybę amatų ir netgi mokslų (astronomiją, istoriją, aritmetiką, logiką), kuriuose graikai įžvelgė kūrybinį pradą ir sugebėjimą kurti remiantis konkrečiomis taisyklėmis. Taigi senovės graikai menu laiko *sugebėjimą meniškai kurti daiktus pagal tam tikras taisykles*. Toks meno apibūdinimas yra platus; jis aprėpia ne tik skulptoriaus, tapytojo architekto, tačiau ir akmenskaldžio, siuvėjo, batsiuvio ir kitus darbus, kuriuos vadiname *amatais*.

Vėliau Vakarų Europoje sąvoka „menas“ išgyvena esminius pokyčius. Senovės graikų *τέχνη* išnyksta iš traktatų, o romėnų *ars* plintant lotyniškai viduramžių kultūrai išsaugo savo leksinį pavaldą, tačiau Naujaisiais laikais virsta *beaux arts* („dailiaisiais menais“) ir ši sąvoka jau byloja apie naujos modernios sąvokos „menas“ atsiradimą, kurioje ji atsiriboja nuo amatų, kaip žemesnės „darbinės“, o ne „kūrybinės“ veiklos formos. Vadinasi, sąvokos „menas“ transformacijos Vakaruose panašiai kaip ir Kinijoje atspindi istoriškai besikeičiančią meno specifiškumo sampratą.

Šios sąvokos etimologija liudija, kad menas Kinijoje, kaip ir Senovės Graikijoje ar Indijoje pirmiausia glaudžiai siejasi su amatais ir kitomis darbinės veiklos formomis, iš kurių palaipsniui išsirutulioja kokybiškai naujas siauresnis jos supratimas. Kultūros istorijoje sąvokos „menas“ turinys keičiasi, plėtojantis rafinuotai kinų imperatorių rūmų kultūrai ji įgauna naujų prasminių konotacijų, kadangi tarp aristokratijos ir intelektualų *estetiškai vertingomis laikomos tik su dvasine veikla susijusios meno sritys*. Šis naujas požiūris į meną ryškėja Han imperijos valdymo laikais, kai plėtojantis rašto kultūrai ir ją aptarnaujančių išsilavinusių žmonių skaičiui, *yī* sąvoka vis tvirčiau siejasi su knyginės kultūros pasauliu. Tuomet išryškėja menų pasaulio skilimas į vadinamuosius „laisvuosius menus“ (*yī*), o kita vertus, ir „techninius menus“ (*shu*).

Nors senovėje jau gyvuoja poezija, literatūra ir monumentalioji freskų tapyba, tačiau iki Han epochos pradžios „laisvųjų menų“ grupei priskiriami tik šeši pagrindiniai menai: etiketas, arba ritualai, muzika, šaudymas iš lanko, važiuoklės, pakinkytos arkliais, valdymas, rašto menas ir skaičiavimo menas, arba aritmetika, o „techninių menų“ grupei – ateities spėjimas, arba būrimas, medicina, astronomija ir geomantija.

Savo ruožtu kai kurie laisvieji menai nepriklausomai nuo jų intelektualios prigimties yra atliekami rankomis; tai sieja juos su amatininkystės tradicijomis. Todėl ribos tarp amato ir meno, laisvųjų ir techninių rankomis atliekamų menų kinų tradicinėje kultūroje nėra griežtai fiksuotos. Šių ribų santykinumas išlieka iki rafinuotos kinų aristokratijos ir intelektualų meninės kultūros pakilimo ilgai trukdė kaligrafijos, poezijos ir tapybos skverbimuisi į „privilegiuotų“ menų būrį.

Ilgainiui šioje sinkretiškoje sąvokoje atsiskiria žemesnių visuomenės sluoksnių kultivuojamos *praktinius* žmonių ir *dvasinius* aukštuomenės poreikius tenkinančios meno rūšys. Vadinasi, sąvokoje menas ryškėja esminė skirtis tarp *darbinės praktinės veiklos* formų, artimų *amatams*, ir „kilniems žmonėms“ būdingų rafinuotinesnių su *dvasine kūrybine veikla* susijusių meninės

kūrybos formų. Todėl pirmą kartą sinkretiška meno sąvoka ilgainiui skyla į du skirtingus lygmenis. Pirmasis, *žemesnysis*, aprėpia tokias veiklos formas, kurios siejasi su išoriniais pagražinimais. Tai Kinijoje populiarūs sodų architektūra, dirbtinių ežerų, tvenkinių komponavimas, iškalbos menas, daugybė ritualų ir ceremonijų, t. y. visa, kas svetima natūraliai gamtos prigimčiai ir vienaip ar kitaip siejasi su „dirbtinumu“. Šis hierarchiškai žemesnis *pagražinimų* menas, atlikdamas savo socialines funkcijas, tenkina elementariausius praktinius žmonių poreikius. Susitelkdamos į *išorinius* dalykus tokios meno formos, anot klasikinių tekstų autorių, dar nepajėgia atskleisti tikrosios grožio ir harmonijos esmės. Todėl traktuose aptarinėjant *pagražinimų* meną, kalbama tik apie kūrybos rezultatus, o ne apie paties meno fenomeno esmę.

Antrasis, aukštesnysis *dvasingas* menas, nors taip pat yra paremtas pagražinimais, tačiau traktuoja juos tik kaip pagalbinę priemonę, o ne galutinį kūrybinės veiklos tikslą. Iš čia kyla pagrindinis *aukštesnio* meno bruožas: sugebėjimas per išorinę formą meistriškai išreikšti giliausią vidinio dvasinio regėjimo esmę. Todėl kalbant apie kaligrafiją, tapybą, poeziją, muziką teoriniuose traktuose nuolat pabrėžiami jo dvasiniai ir idėjiniai aspektai, jų sugebėjimas giliai išreikšti jautriausius vidinius žmogaus išgyvenimus. Vadinas, ilgainiui Kinijoje tai, kas laikoma „menu“ (*yi*), vis labiau pradeda tolti nuo vakarietiškos meno sampratos, kadangi klestinčioje klasikinėje Kinijos kultūroje iškilusioje intelektualų tradicijoje techniniai meno aspektai jau akivaizdžiai ignoruojami ir su išminčiumi suartinamas menininkas dažniausiai yra šalies intelektualinio elito atstovas, kuris aiškiai meną atibojia nuo liaudiškų meno formų. Apie jas kinų estetikos ir meno teorijos traktuose apskritai nerašoma. Meninė kūryba ir jos išdava, gimstantis menas, yra traktuojamas kaip didžiai asmeninės patirties ir vidinių išgyvenimų produktas.

Kita vertus, Kinijoje ne toks ryškus *pasaulietinių* ir *religinių* meno formų išsiskyrimas, nors galime su tam tikromis išlygomis kalbėti apie daoistinio ir daug pagrįsčiau apie *čan religinio* meno tradiciją. Pastarosios ryškus pakilimas regimas valdant Tang dinastijai, kai *čan* šventyklose atsiranda daug vaizduojančių budistinio panteono personažus ir šios religijos legendas iliustruojančių meno kūrinių. Tačiau tiek daoizmo, tiek ir *čan* kanonizuoto religinio meno sklaidai trukdo įprastu tapęs jų šalininkams nonkonformizmas, antikanoniškumas, maištavimas prieš tiesmukų religinių dogmų įsigalėjimą. Religinio meno sklaidą Kinijoje varžo su religingumu ir mistikos apraiškomis kovojusi šalyje viešpatavusi racionalistinė konfucianizmo ideologija, kuri trukdo susiformuoti įtakingam religinio meno sklaidą remiančiam dvasininkų sluoksniui.

Esminiai kinų meno sampratos kaitos procesai siejasi su „trijų didžiųjų menų“ poezijos, kaligrafijos ir tapybos iškilimu bei jiems skirtų elitinę meno sampratą grindžiančių intelektualų mokyklos šalininkų meno teorijų plėtote. Nuo kaligrafijos iškilimo menų hierarchijoje pradžios kinų meno teoretikai jau aiškiai atskiria su *techniniu* meistriškumu susijusias kūrybos formas, kurios puošia žmogaus aplinką nuo kokybiškai *aukštesnių su intelektualine dvasine veikla* susi-

jusių meninės kūrybos formų: kaligrafijos, tapybos, poezijos, kurios taurina ir moraliai tobulina asmenybę. Visų „trijų didžiųjų menų“ kultivavimas kinų kultūros tradicijoje yra privalomas visapusiškai išsilavinusiam rašto *wenhua* tradicijos principus įvaldžiusiam civilizuotam žmogui (*wenren*). Todėl ilgainiui valdant Song dinastijai suklesti „intelektualų mokyklos“ meno tradicijai XIV a. traktatuose atsirandanti nauja sąvoka „menas“ (*yi*), kuri pagal savo semantinę prasmę galutinai atsiriboja nuo techninių aspektų ir susiejama išimtinai su aukštos humanitarinės kultūros tris didžiuosius menus meistriškai įvaldžiusiais išsilavinusiais žmonėmis, o už jos ribų lieka hierarchijos požūriu žemesnė *techninių menų* sfera.

Vadinasi, išsiskleidus rafinuotai įvairiapusių meninių išsilavinimą turinčiai kinų aristokratijos ir intelektualų meno tradicijai, sąvokos „menas“ (*yi*) prasmų laukas ženkliai susiaurėja, tačiau ši sąvoka Kinijoje *reiškia visai ne tą patį, ką ji reiškia Vakaruose, kur ilgai išlieka svarbus ryšys su technika*. Kinų meno *yi* sąvoka, anot Yolaine Escande, „apsiriboja poezija, muzika, kaligrafija arba tapyba. Pavyzdžiui, skulptūra ir architektūra pašalinama iš šios sampratos. Europietiškoje tradicijoje menas ilgai buvo suvokiamas kaip mokslas, besiremiantis techninėmis žiniomis. Tuomet Kinijoje terminas, kuris įvardina meną *yi*, – neturi nieko bendro su technika“ (Escande, 2003, t. 1, p. 11–12).

Kita vertus, pastaroji kinų meno sąvoka tradicinėje kinų meno filosofijoje yra persmelkta kinų intelektualams būdingo gamtameldiškumo, tai yra gamtos harmonijos ir grožio aukštinimo tendencijos. Ir galiausiai, aukštojo meno formos kinų meno filosofijos tradicijoje visada yra naudojamos svarbių etinių ir humanistinių idėjų sklaidai.

Toks požūris į išskirtinę socialinę ir kultūrinę aukštųjų meno formų poezijos, muzikos, kaligrafijos ir tapybos misiją atspindi sudėtingoje valstybinių egzaminų bei rangų suteikimo sistemose. Taip išskirtinės svarbos komponentu klestinčioje kinų civilizacijoje tampa estetinis ir meninis pasaulio suvokimas ir aukšta humanitarinė, etinė, estetinė kultūra, siejama su įvairių menų teorinių ir praktinių subtilybių įsisavinimu. Rengdamiesi valstybiniais egzaminams kinų valdininkai, kurie neretai yra intelektualai, kaligrafai, tapytojai, poetai ir kitų sričių atstovai įsisavina ne tik pasirinktos meno srities subtilybes, tačiau ir klasikinės *wen* humanitarinės ir meninės kultūros pagrindus. Vadinasi, tradicinę *wen* kultūrą persmelkia estetiniai principai, kadangi jos esmėje yra svarūs meniniai akcentai.

Taigi menas klestinčioje kinų civilizacijoje tampa viena svarbiausių dvasinės kultūros formų, kurios tūkstantmečiais cementuoja šios pasaulio dalies kultūros tradiciją. Ištikimybė šiai panestetizmo dvasios kupinai klasikinei *wen kultūros tradicijai ir jos kūrybinių galių atskleidimas įvairiomis meninės kūrybos formomis akivaizdžiai regimas Tang, Song ir Yuan dinastijų valdymo laikų kaligrafijos, tapybos, poezijos, muzikos ir kitų kinų menų raidoje. Menas čia yra ne tik viena iš wen kultūros sklaidos formų, tačiau pirmiausia ta integrali jos dalis, kuri apsprendžia brandą pasiekusios kinų meno tradicijos savitumą*.

Meno stilius, mokykla ir kryptis

Prieš pereidami prie detalesnės analizės įvairių istorinių meno formų vaidmens kinų kultūros istorijoje glaustai aptarsime individualaus meninės kūrybos metodo, meno stiliaus, mokyklos ir krypties problemas, kadangi kiekvieno menininko pasaulėžiūra, meniniai idealai, programinės kūrybos nuostatos yra veikiamos konkrečioje visuomenėje vyraujančių kultūros, religijos, filosofijos tradicijų, pamatinių pasaulio suvokimo kategorijų. Meno raidos istorija akivaizdžiai liudija, kad anksčiau gyvavusi tradicija veikia menininko sąmonę daugybe skirtingų pasaulėžiūrinio poveikio kanalų, todėl *jo kūrybinės nuostatos ir pasirinktas kūrybos metodas yra formuojamas ne tik jo „asmeninio stiliaus savybių“, tačiau ir konkrečių meno stilių, mokyklų ir krypčių charakteringais tipologiniais bruožais.*

Gvildendami kinų tradicinio meno istoriją galime prasmingai kalbėti apie pagrindinius stilius, mokyklas ir su jomis susijusias platesnes meno plėtotės sroves ar kryptis tik sąlyginai, vengiant mokslinio korektiškumo požiūriu perdėm plačių apibendrinimų. Juk, siekiant sisteminti individualaus meninio stiliaus kūrėjus su panašiais kūrybiniais metodais, meno manieromis ir stiliais, neišvengiamai tenka apjungti juos į platesnes klasifikacines sistemas.

Pirmiausia, meninės kūrybos *metodas* yra tam tikrų reguliuojančių meninio pasaulio pažinimo procesą meninių principų visuma, iš kurių išsiskleidžia istoriškai determinuoti tam tikros asmenybės, mokyklos ar krypties meninio stiliaus bruožai. Kita vertus, bet koks individualus meninės kūrybos metodas, stilius ir mokykla siejasi su konkrečiame istorinės raidos tarpsnyje vyraujančių meninių idėjų ir meninės kūrybos principų raidos dėsningumais, kurie atspindi vyraujančias konkrečios civilizacijos, daugiau ar mažiau aiškiai apibrėžto istorinio tarpsnio kultūros raidos tendencijas. Pažymėtina, kad individualus meninės kūrybos metodas ir stilius nusakomas ne vienu, o daugybe skirtingų parametrų, kuriuos nelengva prasmingai apjungti į sudėtingesnius sisteminius darinius. Juk meninės raiškos priemonių visuma, būdinga kuriai nors meninės veiklos sričiai, gyvuoja ir kaip tikrovės pažinimo būdas, ir kaip vertybinės gyvenimo reiškinių, gamtos apraiškų, formų interpretacijos būdas, ir kaip pasaulio pertvarkymo būdas, ir kaip vaizdinė ženklų bei simbolių kalba, perteikianti konkrečią informaciją. O štai atskiri meno metodo ar stiliaus principai, įkūnyti konkretaus menininko kūriniuose, tik tuomet tampa svarbiu istorinio meno proceso raidos veiksmu, kai pagal tam tikrus idėjinius, estetinius ir stilistinius požymius susijungia į mokyklas, sroves, šakas ir kryptis.

Su konkretaus menininko pasirinktu individualiu kūrybos *metodu* neišvengiamai yra susiję tuo metu vyraujantys meno *stiliaus* bruožai, kurie yra tiesioginė *įvairių formalių struktūrų ir sudėtinių meno kūrinio elementų vidinio sąryšingumo išraiška*. Skirtingai nei *maniera*, kuri dažniausiai apibūdina tik išorinius meno kūrinio bruožus, *stilius* išreiškia gilesnius ir universalesnius meno fenomeno sluoksnius.



Zhu Derun. Peizažas. XIV a. Spalvotas tušas, popierius

Šiuo aspektu žvelgiant, stilius yra išskirtinės svarbos menotyrinė kategorija, kuri padeda suvokti kinų meno tradicijos, atskirų istorinių periodų, meno krypčių, tendencijų, mokyklų kūrybos savitumą. Kita vertus, stilius yra plati ir turinti daugybę skirtingų prasmų bei konotacijų sąvoka, kuri aprėpia gausybę įvairaus masto meno reiškinių. Todėl kinų estetikos ir meno veikaluose aptiksime daugybę skirtingų, neretai eklektiškų stilistinių klasifikacinių sistemų ir terminų, perimtų iš Vakarų menotyros mokslo. Daugybėje tekstų kalbama apie *individualų* stilių kaip konkretaus menininko kūrybinės raiškos formą; *materialų* stilių, kuris išryškėja konkrečioje menininko pasirinktoje medžiagoje (medis, marmuras, bronzos); *kryptingą*, išreiškiantį tam tikrą meninio mąstymo skirtingumą (bažnytinis stilius, rūmų stilius, daoistinis stilius, čabudistinis stilius ir pan.) Aptarinėjamas konkrečių įtakingiausių kinų dailės mokyklų, konkretaus šalies *regiono* (Šiaurės, Pietų ar Vakarų Kinijos, Mandžiūrijos, Tibeto ir pan.) stilių savitumas, kuris susijęs su vyraujančiomis kultūros tradicijomis, klimatinėmis sąlygomis, naudojamomis medžiagomis. Itin daug dėmesio įvairių šalių mokslininkų veikaluose skiriama konkrečių *epochų* stiliams (Tang stilius, Song stilius, Yuan stilius ir pan.), kurie išsiskiria universalumu ir plėtojasi ganėtinai ilgą istorinį tarpinį visose meno šakose. Kai kuriose studijose kalbama apie vyraujančio meno kūrinio *pobūdžio* charakteringus stiliaus bruožus (natūralistinis stilius, ekscentriškas stilius, poetinis stilius) ir daugybę kitų stilistinės klasifikacijos sistemų. Pagrindinis kinų vaizduojamosios dailės klasifikacijos sistemų trūkumas, kad *jose stinga vieningos metodologinės bazės skirtingų stiliaus formų išskyrimui, o tai nepadeda išvengti perversinio kitų sąskaita*.

Stiliaus sąvoka atskleidžia sudėtingą formalų ir turiningų meno kūrinių aspektų sąveiką, ji tampa svarbiu tyrinėtojo pagalbinio instrumentu, padedančiu geriau pažinti kinų meno tradicijos savitumą, jos funkcionavimo ypatumus kitokioje nei Vakarų visuomenėje. Šiuo

aspektu žvelgiant, *stilių galime traktuoti kaip daugybės skirtingų formalių ir turiningų meno kūrinių bruožų visumą, kuri persmelkia visas meno kūrinio struktūras nepriklausomai nuo jų mastelio*. Kita vertus, individualus menininko stilius, atsispindintis konkrečių menininko stiliaus bruožų atrinkime, jų sąveikoje neišvengiamai yra susijęs su kitais stiliaus reiškinais, tai yra konkretaus laikotarpio regiono, tautinės tradicijos, meno rūšies, žanro, mokyklos, krypties raidos ypatumais. Galiausiai, stiliaus elementai [stilistinės struktūros] sudaro tą vientisą vidinę meninio fenomeno šerdį, apie kurią grupuojasi kiti mažiau reikšmingi stiliaus elementai, kurie suteikia meno raidai kryptingumą.

Kalbant apie menininko misiją visuomenėje kinų estetikos ir meno teorijos tradicijoje įvairiais pavidalais plėtojama „dvasinės energijos atgarsio“ koncepcija, kuri teoriškai grindžia įvairių epochų meno krypčių, mokyklų, stilių, idėjų istorinį tęstinumą. Iš čia plaukia daugelio didžiųjų kinų meno meistrų siekis – savarankiškos mokyklos sukūrimas.

Mokykla jungia skirtingas menininkų asmenybes į daugmaž vieningą meninės kūrybos principų visumą ir padeda klasifikuoti analizuojamą meno raidos procesą. Mokykla kinų meno istorijoje yra suvokiama, viena vertus, kaip menininkų grupės dvasinis artimumas, kuris siejamas savita menine raiška, būdinga konkrečios vietos ir istorinio tarpsnio kūrėjams, kita vertus, kaip konkrečios estetikos ar meno tradicijos pakylėjimas į kokybiškai naują etapą, kuriame atsiveria naujos *inovatyvios* sąlyčio su tradicija galimybės. Tai vaisingo brandžios asmenybės tiesioginio įsijungimo į konfucianizmo šlovinamos tradicijos srautą ir jos gyvybingų tendencijų bei ribų plėtimo rezultatas.

Mokyklos svarba tradicinės kinų estetinės minties ir meno raidos istorijoje yra apsprendžiama tuo, kad kiekvienas mąstytojas ar menininkas, išskyrus paskirus daoizmo ir čan adeptus, sąmoningai pasirinkusius radikalaus atsiribojimo nuo socialinių ryšių mąstytojo ar menininko kelią, dažniausiai siekia išplėsti savo įtakos lauką suburdamas bendražygius ar mokinius, kurie reprezentuotų mokytojo skleidžiamų idėjų ar meninės kūrybos principų socialinį, kultūrinį aktualumą. Įvairiais kinų kultūros istorinės raidos tarpsniais skirtinguose šios milžiniškos kultūrinės erdvės regionuose aptinkame daug estetikos, kaligrafijos, tapybos ir kitų meno sričių mokyklų, kurių idėjos ir meninės kūrybos principai skleidžiasi konkrečiame laike, erdvėje, turi skirtingus centrus.

Kita svarbi, greta mokyklos, meno klasifikacinė sistema yra *kryptis*. Šiuo terminu galime įvardinti *pasklidusius ir ilgai gyvuojančius teorinius bei meninius darinius, kurie formuojasi konkrečiame istoriniame laikotarpyje ir sujungia artimas menininkų grupes, kurias sieja bendros idėjinės kūrybinės nuostatos, plastinių principų vienovė, teorinių ar meninių uždavinių sprendimas*. Šis kūrėjų artimumas ryškiausiai atsiskleidžia kūrybos principų, idėjų, metodų, problemų sprendimo panašumu. Skirtingai nei istorinės globalių meno stilių formos, kurios gyvuoja ilgai, *kryptys tiek Vakaruose, tiek ir Kinijoje yra trumpalaikės, dažniausiai gyvuoja nuo*

kelių metų iki kelių dešimtmečių. Jos paprastai laikosi konkrečių menininkų grupės vienijančių estetinių programų, manifestų, kūrybos principų. Dėl ribotos apimties apsiribosime tik keliais svarbesniais pastebėjimais.

Seniausios iš mums žinomų analuose išlikusių estetinės minties ir meno mokyklų pradeda formuotis pereinamuoju laikotarpiu nuo senovės į ankstyvuosius viduramžius. Jų iškilimas, nuosmukis ir išnykimas buvo nulemtas daugybės skirtingų veiksnių: ekonominės, socio-kultūrinės šalies ar atskirų jos regionų raidos, miesto kultūros formavimosi, naujų kultūros institucinių centrų, kaip pavyzdžiui, Kaligrafijos ir Tapybos akademijų, vienuolynų su talentingais mokytojais, iškiliais meistrais, turtingų meno kūrinių kolekcijų, bibliotekų atsiradimo, mecenatų (valdovų ir didikų, vienuolių, turtingų pirklių) veiklos, kurie aktyviai rėmė skirtingų krypčių, stilių, mokyklų sklaidą, paskirų asmenų kūrybinius sumanymus. Žvelgiant plačiau, galima teigti, kad daugelis svarbiausių konkrečiame istorijos tarpsnyje iškilusių ir tradicinės kinų kultūros savitumą apsprendusių mokyklų pasižymėjo turtingomis, veržliomis idėjomis ir plastiškomis formomis. Charakteringiausi jų skirtingų laikotarpių požymiai ir elementai – prisitaikymas prie banguojančios kaitos dėsnių, aiškus struktūrinis kryptingumas, idėjų ir meninės kūrybos principų vientisumas ypač vėlyvuosiose su kūrybinės galios nuosmukiu susijusiose eklektiškos mokyklose, holistinis kinų pasaulėžiūrai būdingas sugebėjimas niveliuoti ir panaikinti kraštutinumus.

Vadinasi, sąvoka „mokykla“ kinų meno tradicijoje įvardija lokališkesnius ar provincinius universalesnės krypties atsišakojimus, todėl, pavyzdžiui, kalbėdami apie tradicinės kinų tapybos raidą galime išskirti skirtingas konkrečiose meno srityse gyvavusias mokyklas, palikusias daugiau ar mažiau gilių rėžį, pavyzdžiui, tradicinės kinų dailės istorijoje. Iš svarbiausių galėtume išskirti Yuan epochoje Ma Yuanio ir Xia Gui mokyklas, Mingų epochoje – „Sundžiano (*Songjiang*) mokyklą, kurios lyderiu tampo Dong Qichang, Qing dinastijos valdymo metu – „Keturių Wangų mokyklą“, „aštuonių ekscentriškų mokyklą“, XIX a. pabaigoje ir XX a. Šanchajaus, Pekino, Linkuano ir pan. mokyklos.

Tenka pripažinti, kad ribos tarp sąvokų mokykla, srovė, pakraipa, kryptis dabartiniuose kinų meno istorijai, estetikai, meno teorijai skirtų tekstų yra paslankios. Todėl nesunkiai aptiksime tyrinėjimų, kuriuose visi keturi minėti terminai yra vartojami to paties reiškinio apibūdinimui. Tuomet, pavyzdžiui, *fengliu* sąjūdis skirtingų autorių darbuose virsta mokykla, atšaka, kryptimi.

Kalbant apie pagrindines kinų meno filosofijos kryptis, pirmiausia turime kalbėti apie galingas tris: *konfucianizmą*, *daoizmą* ir *čan*, kurių detalesniam aptarimui vėliau paskirsime atskiras šios monografijos dalis. Tačiau kai tik pereiname į kitą menotyrinės minties plotmę, susiduriame su sudėtingesniu kelių lygmenų *bendresnio* ir *detalesnio* pobūdžio skirtingomis krypčių ir jų teorinių nuostatų bei idėjų srautų konfigūracijomis. Kalbant konkrečiau apie

vaizduojamosios dailės menotyrinės minties raidą, galima nuo Dzin dinastijos valdymo laikų pagal kūrybinės raiškos tipus sąlyginai išskirti *spontanišką* ir *racionalistinę* kryptis.

Pirmą ankstyvaisiais viduramžiais geriausiai reprezentuoja *fengliu* ir ankstyvosios peizažo tapybos šalininkų kryptys, kurios oponuoja ortodoksinei imperatorių rūmų remiamai kryptčiai. Šių dviejų skirtingų idėjinių ir meninių nuostatų ryškesnį skilimą nuo Šiaurės Song dinastijos valdymo laikų akivaizdžiai regime *intelektualų* ir *akademinės* estetinių idėjų ir meninės kūrybos principų priešpriešoje ir gilėjančiame pozicijų išsiskyrimo, o paskirais istorinės raidos tarpniais, pavyzdžiui, įsivyraujant Šiaurės Song dinastijos valdymo laikais universaliai neokonfucianizmo ideologijai priešingai – išryškėja šių atrodančių visiškai priešingų kryptčių idėjinių pozicijų bei meninės kūrybos principų suartėjimas. Vargu ar šias atrodančias keistas pasaulėžiūrinės ir idėjinės metamorfozes galima paaiškinti tik netikėtu paskirų kinų intelektualų, teoretikų ir menininkų kūrybinio aktyvumo, individualizmo ar subjektyvizmo atsitiktiniais blykstelėjimais, atvedusiais prie konfrontacijos ar suartėjimo su oficialiomis imperatorių rūmų remiamomis akademinėmis doktrinomis.

Šie estetinių ir meninių pozicijų virsmai, neišvengiami idėjinės diferenciacijos ir sąveikos ieškojimai yra suformuojami globalesnių kinų civilizacijos raidos procesų. Todėl ir gvildinama atrodanti paradoksalia kryptčių raidos problema turi gilesnes šaknis. Ji, be jau aptartų priežasčių, *išplaukia iš kinų estetinės minties ir meno tradicijų struktūrinio nevienalytiškumo*, kurį akivaizdžiai regime dviejų savarankiškų vaizduojamosios dailės kryptčių, vadinamų „šiaurės“ ir „pietų“ mokyklomis, išsiskyrimo. Pirmosios šalininkai orientuojasi į iki Tang epochos dailės tradicijas, o antrosios – į Wang Wei estetikos ir meninės kūrybos principus. Tolesnėje kinų kultūros raidoje Song, Yuan ir ypač Ming dinastijų valdymo laiku šios kryptys jau ne tik susiformuoja, tačiau ir pradeda aštriau konfrontuoti. Šis procesas visa jėga išsiskleidžia Qing dinastijos valdymo laikais.

Vėlyvuosiuose kinų meno tradicijos kryptyse keisčiausiai susipina konfucinis racionalizmas, kanoniškumas su daoizmu ir čan būdingu polinkiu į spontanišką kūrybinę raišką ir improvizaciją. Realizmas čia natūraliai sąveikauja su lakios kūrybinės dvasios polėkais, įvairiomis religijos ir misticismo apraiškomis. Sąlygiškumas dera su konkretumu, dinamika su rimtimi, puošnumas su pabrėžtinu asketiškumu, prėskumu, dramatiškumas su nerūpestingu hedonistiniu požiūriu į pasaulį, sudėtingiausi perspektyviniai, erdviniai, kompoziciniai sprendimai, rakursai ir įmantrios perspektyvinės struktūros, o greta sąveikauja pabrėžtinai santūrus efektų vengimas su ekscentriškiausiais poelgiais ir kūrybos formomis. Spontaniškos kreivos energetiką spinduliuojančios linijos čia sąveikauja su statiškomis struktūromis ir apimčių modeliavimu išplauto tušo dėmių pagalba, monochrominis santūrumas su ryškių spalvų ir šviesų kontrastais. Paradiškumas, išorės spindesio sureikšminimas su psichologizuotu intravertišku intymumu, buitinės ir mitologinės kompozicijos, natiurmortai ir peizažai. Čia

tapyboje, kaligrafijoje, poezijoje ir kitose meno rūšyse nuolatos susipina ir persismelkia įvairių meno rūšių priemonės, išsitrina ribos tarp skirtingų žanrų kūrinii, kurie aktyviai sąveikauja aukštesnės sintezės lygmenyje. Dominuojantys religinio turinio kūriniai netikėtai įgauna pasaulietinio meno funkcijas ir savybes.

Vadinasi, gvildendami kinų meno savitumo sampratą, įvairias istorines ir regionines šio meno būties formas, jam būdingas harmonijos, grožio apraiškas, neišvengiamai susiduriame su sudėtinga civilizacinio sąlygotumo problema. Šis meno ir civilizacijos ryšys, kaip rodo atlikta analizė, visada yra dvipusis ir daugiaspektis: konkreti civilizacinė erdvė su savitu kraštovaizdžiu, visuomenėje įsigalėjusiomis tradicijomis, pamatinių pasaulio regėjimo kategorijų, simbolių ir vertybių sistema formuoja savitą meno sampratą, vyraujančius konkrečios civilizacinės tradicijos ir epochos stilistinius meno bruožus, kuriuose giliausiai įprasmina savo kūrinuose talentingiausi menininkai. Kurdami savas mokyklas jie formuoja epochos meno stilių ir formų įvairovę, įtakingiausias konkrečios civilizacinės erdvės ir epochos meno raidos kryptis. Būdama esminiu konkreta kinų meno istorijos tarpsnio pamatinių pasaulio suvokimo kategorijų, kraštovaizdžio atspindžiu meninių vaizdinių pavidalu, *kryptis* tampa svarbiu istorinės meno formas styguojančiu ir struktūruojančiu veiksmu. Skaidant kryptis į kitus smulkesnius struktūrinius istorinės analizės segmentus aiškėja kiekvienos jų viduje ar įtakos laukuose vykstančios meno vaizdinių, simbolių, formų metamorfozės.

Mįslinga meno simbolių kalba

Tikriausiai jokioje kitoje iš mums žinomų didžiųjų estetikos ir meno tradicijų tokios svarbos neįgauna simbolinis mąstymas kaip kinų tradicinėje estetikoje ir mene. Be jo beveik neįmanoma adekvačiai suprasti kinų meno gelminių sluoksnių, menininko santykio su jį supančio gamtos pasaulio įvairove. Simbolinis kinų meno pobūdis yra sudėtinga su daugybe sąvokinių konotacijų ir atspalvių tema, kuri yra veikiamą konteksto, situacijos ir konkreta simbolio santykio su kitais simboliais ar vaizdiniais. Skirtingai nei plačiai pasitelkiantis meno simbolių kalbą Vakarų menas, kuriame vyrauja abstrakti atsietą nuo realios tikrovės simbolika, kinų tradiciniame mene ji yra konkretesnė, kontekstualesnė, kadangi kinai įsitikinę jog abstrakčios idėjos atsispindi konkrečiuose daiktuose, reiškiniuose ir gamtos apraiškų įvairovėje.

Susizavėjimo gamtos grožiu jausmas kinų mene išsilieja sudėtinga meno simbolių, metaforų ir subtilių estetinių užuominų kalba. Kinų požiūris į gamtos reiškinius yra persmelktas panteistinės pasaulėžiūros ir minčių apie žmogų supančio kosmoso didybę. Kosmogoninės pasaulio sandaros idėjos jaudina kinų mąstytojus ir menininkus, todėl gausi gamtos pasaulio simbolika įvairiais pavidalais išreiškia šią individo ir gamtos pirmapradės vienybės idėją.



Dong Yuan. Upės krantas. X a.
Spalvotas tušas, šilkas

Gamtos grožis kinui yra ne „išorinis grožis“, o išraiška aukštesnės „vidinės tiesos“, kurią gamtos dvasia imlia simbolių ir metaforų kalba tiesiogiai susieja su vidiniais kūrėjo ir suvokėjo išgyvenimais.

Kinų požiūris į gamtos reiškinius yra persmelktas panteistinės pasaulėžiūros ir minčių apie žmogų supančio kosmoso ir gamtos pasaulio didybę. Kosmogoninės pasaulio sandaros idėjos jaudina kinų mąstytojus ir menininkus, o gausi gamtos pasaulio simbolika įvairiais pavidalais išreiškia pamatinę individo ir gamtos pirmapradės vienybės idėją. Todėl susižavėjimas gamtos reiškiniais kinų mene išsilies į sudėtingą simbolių, metaforų ir subtilių estetinių užuominų kalbą. Kita vertus, gamtos grožis, jos formų harmonija yra ne „išorinis grožis“, o išraiška „aukštesnės vidinės tiesos“, kurią gamtos dvasia imlia simbolių ir metaforų kalba tiesiogiai susieja su vidiniais kūrėjo ir suvokėjo išgyvenimais.

Kuriantis menininkas kūrybai nuolatos patelkia skirtingas potekstes turinčius simbolius. Nesugebėjimas šių simbolinių kodų iššifruoti apsunkina gelminių meno sluoksnių suvokimą. Įkūnyti vaizdingų simbolių kalba, konkretūs meno vaizdiniai tradiciniame kinų mene atspindi įvairias grožio, harmonijos apraiškas, o per jas ir kosminės

gamtos energijos *qi* skvarbą į vidinį menininko pasaulį.

Siekiant teisingai suvokti gelminius kinų meno kūrinių sluoksnius, juose užkoduotus simbolius, metaforiškus vaizdinius, estetiškes užuominas, būtina ypatinga psichologinė nuostata, gilus estetiškumo jausmas. Tačiau, svarbiausia, yra simbolinio minčių ir jausmų šifravimo kodo, įvairių užslėptų poteksčių prasmų pažinimas. Šis kodas formavosi tūkstantmečiais žmogui krei-piantis į gamtos objektų ir reiškinų pasaulį. Taigi čia susiduriame su sudėtingomis ir su simbolių interpretacija susijusiomis estetinio suvokimo problemomis. Jos atsiranda ir todėl, kad kinų menas, ypač poezija ir peizažo tapyba, išsiskiria *daugiasluoksne situatyvia daugybės įvaizdžių, siužetų ir motyvų simbolinio kodavimo sistema, suprantama wen kultūros tradicijos principus įsisavinusiam išsilavinusiam kinui*. Taigi kinų tradicinio meno suvokimui būdingas emocionalumas, turtingos poetinės asociacijos, filosofiniai apmąstymai, susiję su minėta sudėtingų simbolių

sistema, kuri padeda dailės suvokėjui pasinerti į gelminius kūrinio vaizdinės sistemos sluoksnius, pajusti sąmonės nuskaidrėjimą ir katarsį. Norėdami suvokti šį išskirtinės svarbos kinų estetikos ir meno aspektą, turime aptarti kinų simbolinio mąstymo ypatumus, jo ištakas ir pagrindinių negyvosios gamtos, gyvūnijos, paukščių, augalų ir gėlių simbolikos semantines prasmes.

Simbolis (gr. σύμβολον *symbolon* ~ „sumesti kartu“) – daiktinis, vaizdinis ar garsinis ženklas, perteikiantis kokią nors sąvoką ar idėją. A. Losevas apibūdina simbolį kaip „substancinę idėjos ir daikto vienybę“ (Losev, 1993, p. 635). Simbolio kategorija siejasi su giminiškomis ženklo, meninio vaizdinio, alegorijos, metaforos sąvokomis. Savo semantiniu prasmų lauku simbolio sąvoka bene artimiausia yra ženklui, todėl neretai šios sąvokos vartojamos kaip sinonimai. Tačiau simbolis nuo ženklo esmiškai skiriasi tuo, jog ženklas idėją perteikia ar vaizduoja gana tiesiogiai, o simbolis dažniausiai turi daug gilesnį ir platesnį dvasinių bei semantinių prasmų lauką, kadangi yra gerokai turtingesnis asociacijomis, sudėtingiausias emociniais išgyvenimais (tiek kultūriškai sąlygotomis, tiek asmeninėmis).

C. G. Jungas, analizuodamas esminius šių kategorijų skirtumus, taikliai pastebi, kad *„ženklas yra visuomet mažiau nei idėja, kurią jis žymi, o štai simbolis visuomet išreiškia kažką daugiau, nei jo akivaizdi ir tiesioginė reikšmė“*. Kita vertus, kiekvienas simbolis sujungia vaizdinį, su kuriuo dėl minėto dvasinių ir semantinių prasmų lauko negali būti sutapatinamas, kadangi organiškai apjungia daugybę skirtingų prasmų, susijusių su vaizdiniu, tačiau netapačių jam. Mūsų glaustai aptartas simbolinio mąstymo galimybes, kinų menininkai kaip jokios kitos tautos atstovai (išimtimi galime laikyti tik kinų kultūros tradicijoje susiformavusias japonų meno tradicijos ištakas) plačiai pasitelkia savo kūrinuose. Jie kaip ir I. Kantas Vakarų estetikos tradicijoje suvokia, kad meninė kūryba, būdama intuityvia vaizduotės raiškos forma, atveria plačias simbolinio ir metaforinio mąstymo galimybes.

Kinų simbolinis mąstymas skleidžiasi aprėpdamas šios kultūros erdves nuo fundamentalių abstrakčių senovės žmonių pasaulėvaizdį perteikiančių struktūrų iki su elementariais individo gyvenimo aspektais, gamtos reiškiniiais, daiktais susijusių simbolinių sistemų. Skirtingos simbolių sistemos kinų kultūros tradicijoje siejamos ir su kinų požiūriais į individo gyvenimo tikslais, požiūriu į turtą, socialinę padėtį, gerą atlygį ir ilgą gyvenimą, todėl šis jų pasaulėžiūrinis aspektas savitai atsispindi įvairių simbolių interpretacijose. Natūralūs gamtos objektai, realūs ir mitiniai gyvūnai, paukščiai, augalai čia plačiai pasitelkiami, siekiant subtilia simbolių ir metaforų kalba perteikti konkrečias charakterio savybes ar abstraktesnes idėjas.

Kinų simbolinį mąstymą persmelkia „Permainų knygoje“ ir daoizmo filosofijoje įtvirtinti dialektinio mąstymo principai, kurie skleidžiasi jau pirmapradėse kosmogoninėse pasaulio sandarą aiškinančiose struktūrose. Pavyzdžiui, anot kinų kosmologinės simbolikos, geometriniai vaizdiniai *kvadratas* simbolizuoja Žemę, stabilumą, tvirtą pradą. Viena vertus, jis yra stabilumo, o kita vertus, aktyvaus dinamiško elgesio simbolis. *Ratas* yra Dangaus, judėjimo

simbolis, tačiau kartu ir vidinės rimties, neapibrėžtumo. Dangus siejamas su begalybės idėja, o Žemė siejama su ribota erdve. Kvadratas tampa Žemės pravaizdiniu, kadangi jis yra apribotas keturiomis linijomis, iš kurių dvi visada užsibaigia stačiais kampais. Dangus ir Žemė čia suvokiami kaip neatsiejamos vieningos universalesnės pasaulio sandaros sistemos dalys. Nors jų pavidalai, bruožai, funkcijos yra skirtingos, tačiau šie du pradai sudaro nedalomą visumą ir yra sąlygojami vienas kito. Šią pasaulėžiūrinę koncepciją teoriškai grindžia Laozi 41 skyriaus teiginys, kad „Didis kvadratas neturi kampų“ arba, kitais žodžiais tariant, „aštriausios briaunos neturi kampų“ (Laozi, 41 sk., 1997, p. 87).

Su kosmogoninėmis teorijomis ir daoizmo filosofijos tradicija taip pat siejasi plačiai išplitusi Kinijoje penkianarė simbolinė sistema, kuri persmelkia įvairius morfologinius kinų gamtos ir kultūros pasaulių suvokimo lygmenis: išskiriami penki pagrindiniai taškai erdvėje (centras ir keturios pasaulio šalys), pagrindiniai elementai, penkios laimės sąlygos, penki šventi gyvūnai, penkios spalvos, penki muzikos tonai, penki kvapai, penki širdį audrinantys polinkiai, penki šventi kalnai ir pan.

Penki pirmapradžiai elementai nėra tas pats kaip antikos filosofijoje. Tai greičiau simbolinės prasmės kupini simboliai (žemė, medis, ugnis, metalas, vanduo), iš kurių išsirutulioja kitos penkianarės struktūros, atspindinčios kitas esmines kosmogoninės kilmės erdvines struktūras. Taip žemė siejama su centru, medis – rytais, ugnis – pietumis, metalas – vakarais ir vanduo – šiaure. Penkios laimės sąlygos, išryškėjusios dar *Shujing* („Istorijos kanone“), yra 1) ilgaamžiškumas, 2) turtingumas, 3) sveikata ir vidinė dvasios rimtis, 4) dorybingumas, 5) senatvė ir natūrali mirtis. Han dinastijos valdymo metu šios laimės prielaidos kiek pasikeičia: 1) ilgaamžiškumas, 2) turtingumas, 3) kilmingumas ir sėkminga tarnybinė karjera, 4) dvasinė rimtis ir harmonija santykiuose su kitais žmonėmis, 5) gausūs vyriškos giminės palikuonys. Išvardytų laimės idealų poveikis jaučiamas visose tradicinės kinų kultūros srityse.

Taigi kinų mene plačiai pasitelkiama daugybė perimtų negyvosios gamtos, mitinių ir realių gyvūnų, paukščių, augalų, gėlių simbolių įvaizdžių. Pavyzdžiui, peizažo tapyboje svarbiausi simboliai, iš kurio ir kilo šio žanro pavadinimas *shan shui*, reiškia „kalnus“ ir „vandenį“. Pastarojo simbolio svarba įvairiapusiškai filosofškai pagrindžiama daoizmo pradininko Laozi estetine teorijoje. Per daoizmo ir neodaoizmo sklaidą jis išplinta dailėje ir poezijoje. Čia lygus kaip veidrodis vandens paviršius ar triukšmingi sraunūs kalnų upeliai simbolizuoja ne tik gilios kupinos rimties vidinio susikaupimo išminties opoziciją triukšmingam jaunatvės veržlumui, tačiau ir padeda menininkui kurti sudėtingas su daugybę asociacijų netgi spekuliatyvias vaizdinių sistemas, kurios reikalauja iš suvokėjo sudėtingo simbolių, ženklų ir metaforų kodo pažinimo.

Kinų peizažo tapybos estetikoje, lyginant su Vakarų ar indų ir arabų musulmonų pasaulio peizažo tradicijomis, nepalyginamai didesnę svarbą įgauna metaforinis mąstymas ir

sudėtingos simbolių sistemos. Peizažas tradicinės kinų kultūros atstovui – tai tarsi mažytė simbolinė didžiojo *Dao* (kelio) dalis, įkūnijanti Visatos bekraštybės idėją. Netgi paties peizažo žanro pavadinimas „kalnai“ ir „vandenys“ perteikia senus kosmologinius kinų požiūrius, kur kalnai, kildami virš žemės ir stiebdamiesi į padangę, išreiškia giliąją būties prasmę, o žemės paviršių vagojantys vandenys dar stipriau pabrėžia žmogų supančios gamtos nedalumą, vidinį jos sudėtinių dalių sąryšį. Todėl peizažo tapybos kūriniai atspindi šį iš senovės kultūros tradicijos perimtą, išsaugotą, išpuoselėtą ir išplėtotą asmenybės ryšį su neišsemiama gamtos pasaulio reiškinių įvairove.

Peizažą tapančio kinų menininko pagrindinis dėmesio objektas yra minėta gamtos formų įvairovė, joje slypintis grožis ir harmonija, į ką nuolatos kreipia savo žvilgsnius kinų dailininkai ir semiasi kūrybinį įkvėpimą. Įvairiems charakteringiausiems gamtos pasaulio objektams ir reiškiniams jau senovėje kinai suteikė konkrečias simbolines prasmes. Tačiau per tūkstantmečius jos patyrė esmines metamorfozes, kadangi buvo veikiamos lakios kūrybinės vaizduotės ir fantazijos polėkių. Kinų tapybos istorijoje konkretūs iš gamtos pasaulio įvairovės išplaukiantys simboliai praturtinami naujomis savybėmis, bruožais, kurie apibendrina daugybės žmonių kartų gamtos reiškinių stebėjimų rezultatus. Todėl vis sudėtingėjantis simbolių ir metaforų pasaulis ilgainiui vėlesnių kartų dailininkams tampa savotišku gamtos paslapčių ir jautriausių menininko vidinių išgyvenimų interpretacijos kodu.

Jungdamas į vieningą visumą skirtingas gamtos „stichijas“ – vandenį, kalnus, medžius, gyvūnus, paukščius, gėles ir pasitelkdamas įvairias perspektyvos sistemas, piešinio bei šviesotamsos teikiamas meninės išraiškos galimybes, peizažą kuriantis tapytojas savitai sprendžia skirtingas erdvės ir laiko santykių problemas, siekia vizualiai įprasminti ne tik supančios gamtos grožį ir harmoniją, tačiau ir kitas sudėtingiausias metafizines žmogaus būties ir kūrybos problemas. Vaizduotėje atgimstantys įstabios žmogų priglaudžiančios gamtos, gyvūnų,



Mu Qi. Lotosas ir paukštis. 1260 m.
Špaltvotas tušas, popierius

paukščių, augalų konkretūs vaizdiniai, motyvai ilgainiui transformuojasi į sudėtingą peizažo simbolikos sistemą, kuri asociatyviais ryšiais yra susijusi su slapčiausiomis individo mintimis ir jautriausiais išgyvenimais.

Mitiniai ir realūs Kinijos gyvūnai kinų mene simbolizuoja konkrečius dalykus ar metaforiškai įprasmina žmonių jausmus. Tęsiant penkianarę simbolinę sistemą pirmiausia reikia paminėti penkis šventus gyvūnus; vienragį, drakoną, feniksą, baltą tigrą ir dangišką vėžlį. Be vyraujančios minėtos penkianarės sistemos, kinų kultūros tradicijoje galime aptikti ir kitą su trimis simboliniais gyvūnais susijusią sistemą (žalias drakonas, raudonas feniksas, baltas tigras), kuri simbolizuoja svarbiausius kinų pasaulėvaizdžio aspektus. Vienas slėpiningiausių ir mistiškiausių kinų mene aptinkamų simbolių yra vieneragis, kuris vadinamas Cilin. Tai išskirtinės svarbos kinų mitologijos gyvūnų, kuris traktuojamas kaip vienas iš keturių gėrį žmonėms ir valstybei nešančių gyvūnų (kiti – drakonas, feniksas ir vėžlys). Šis paslaptingas padaras yra patelė ir patinas viename, *yin* ir *yang* pradų harmoningas junginys, tobula pagrindinių penkių elementų visuma. Šio mitinio gyvūno išvaizda neįprasta – vilko, elnio ir arklio mišinys. Tai itin subtilus padaras, kuris eidamas atsargiai stengiasi neužminti net ant mažiausio gyvio. Jo pasirodymas kinų mene reiškia kilnaus, teisingo ir tauraus valdovo gimimą. Pasak kinų įsitikinimų, sužeidus vieneragį arba peržengus per jo lavoną, galima prišaukti nelaimę. Galiausiai Cilin ragas simbolizuoja šalies vienybę ir tvirtą valdžią.

Kitas išskirtinės svarbos gyvūnų kinų meno simbolis yra mitinis drakonas. Jis nuo senovės suvokiamas kaip paslaptingas padaras, apie kurį randamos tik užuominos. Drakonas reguliuoja *yin* ir *yang* pusiausvyrą, naudoja visas *Dao* galios raiškos priemones. Jis kinų mitologijoje yra suvokiamas kaip pirmapradžio *Dao* ženklas, pagrindinė dvasinė jėga, vienijanti visas tikrovės apraiškas. Laurence Sickmanas aiškina drakonus kaip nematomo *Dao* simbolius, jis taip pat komentuoja, kad drakonas yra ta pirmapradė priežastis, kuri apima viską, bet niekada dar nematyta savo raiškos formoje“ (Sickman, 1956, p. 143).

Mistiniu efemeriskumu ir netikėtomis transformacijų galimybėmis išsiskiriantis drakonas yra suvokiamas kaip ypatingomis galiomis išsiskirianti dieviškoji būtybė, kuri ne tik skraido aukštai tarp debesų, tačiau ir neria į giliausius vandenis, netikėtai išnyra iš vandens stichijos ir savo valia išnyksta bei savaimingai keičia orą. Aukščiausiu drakono vaizdinio pavidalu kinų kultūros tradicijoje skelbiamas vadinamasis baltasis drakonas. Jis asocijuojasi su švariai balta tapytojo kūrinio erdve, kurioje jau neregima drakono atvaizdo pėdsakų. Tai jau yra kraštutinė abstrahavimosi nuo joslėmis suvokiamos tikrovės ir visiškos abstrakcijos forma, didžiojo *Dao* visa ko pirmapradės pradžios, tai yra Tuštumos, simbolinis vaizdinys.

Daugumoje paveikslų drakonai vaizduojami susirangę į spiralę, su mažyčiais sparnais arba visai be jų. Gilinantis į kinų peizažų įvairių motyvų simbolinio kodavimo sistemas nesunkiai aptiksime S raidės linijomis įprasmintus drakono simbolinius vaizdinius, kuriuose slypi

užuoamina apie jiems priskiriamas išskirtines savybės. Peizažo tapyboje pamėgtas vingiuojančio kilpa iš kalnų ištekančio galingo upės srauto motyvas kalnų slėnyje yra tiesioginė aliuzija į drakonui priskiriamą galią. Kita vertus, kinų peizažo tapybos meistrai mėgsta vaizduoti žemės paviršiuje išsidriekusias slyvos šaknis, kurios yra vadinamos drakono nagais. Susipynusios medžio šakos taip pat yra užuoamina apie drakonų susipynimą.

Skirtingai nei Vakarų dailės tradicijoje, kurioje drakonas yra blogio, agresyvių ir destruktivių jėgų, gėrio naikinimo įsikūnijimas vaizduojamas kaip baisus, negandas nešantis roplys, padengtas žvynais, ataugomis, dažniausiai turintis vieną arba kelias galvas spjaudančias ugnimi, Kinijoje drakonas nelaikytas pikta lemiančiu padaru. Priešingai, jis yra stiprybės, vienybės, imperatoriškos galios, valdžios, taurumo, išminties, globos, sėkmės, išskirtinio talento simbolis. Šis mitinis padaras yra vaizduojamas dažniausiai kaip viengalvis roplys smaila krokodilo galva su nutūsusias ūsais. Jis yra tarsi sudurstytas iš skirtingų gyvūnų ir jiems priskiriamų galių: kupranugario galvos, elnio ragų, triušio akių, jaučio ausų, gyvatės kaklo, žuvies žvynų, arklio karčių, erelio nagų. Pirmasis Han dinastijos imperatorius Liu Bang savo tėvu skelbia drakoną. Taip susiformuoja minėtas požiūris į drakoną kaip imperatoriškos galios simbolį, o imperatorienės tapatinamos su fenikais (čia vėlgi atsispindi kinų simboliniam mąstymui būdinga *yin* ir *yang* sąjunga). Todėl kinų kultūros tradicijoje ir mene visa, kas yra susiję su imperatoriška šeima, žymima drakonų ir feniksų simboliais. Feniksas yra toks pat mitinis kūrinys kaip ir drakonas. Jis yra paveiksluose vaizduojamas kaip keistas vištos galvos, gyvatės kaklo, vėžlio nugaros, žuvies liemens ir uodegos junginys.

Daugumoje paveikslų drakonai vaizduojami susirangę į spiralę, su mažyčiais sparnais arba visai be jų. Gilinantis į kinų peizažų įvairių motyvų simbolinio kodavimo sistemas nesusunkiai aptiksime S raidės linijomis įprasmintus drakono simbolinius vaizdinius, kuriuose slypi užuoamina apie jiems priskiriamas išskirtines savybės. Pavyzdžiui, peizažo tapyboje pamėgtas vingiuojančio kilpa iš kalnų ištekančio galingo upės srauto motyvas kalnų slėnyje yra tiesioginė aliuzija į drakonui priskiriamą galią. Kita vertus, kinų peizažo tapybos meistrai mėgsta vaizduoti žemės paviršiuje išsidriekusias slyvos šaknis, kurios yra vadinamos drakono nagais. Susipynusios medžio šakos yra užuoamina apie drakonų susipynimą. Kinų imperatoriai vilkėdavo drabužius su drakonų atvaizdais, būdavo tapomi jų portretai, kadangi drakono vaizdiniai simbolizavo jų galią ir valdomos imperijos vienybę, tvirtumą kitiems už imperijos ribų esantiems valstybės neprieteliams.

Kadangi drakonas yra ryškiausias imperatoriškos galios simbolis, todėl kinų tapybos tradicijoje jis tampa netgi savarankiško tapybos žanro vadinamosios „drakonų tapybos“ objektu. Žymiausiu šio žanro atstovu yra VI a. tapytojas Zhang Sengyou. Kinų estetikos tradicijoje mistiniu efemeriškumu ir netikėtomis transformacijų galimybėmis išsiskiriantis drakonas yra suvokiamas kaip ypatingomis galiomis išsiskirianti dieviškoji būtybė, kuri ne tik

skraido aukštai tarp debesų, tačiau ir neria į giliausius vandenį, netikėtai išnyra iš vandens stichijos ir savo valia išnyksta bei savaimingai keičia orą. Aukščiausiu drakono vaizdinio pavidalu kinų kultūros tradicijoje skelbiamas baltasis drakonas, tai yra toks drakono vaizdinys, kuris asocijuojasi su švariai balta tapytojo kūrinio erdve, kurioje jau neregima drakono atvaizdo pėdsakų. Tai jau yra kraštutinė abstrahavimosi nuo joslėmis suvokiamos tikrovės ir visiškos abstrakcijos forma, didžiojo *Dao* visa ko pirmapradės pradžios, tai yra Tuštumos, simbolinis vaizdinys.

Iš kitų jau realių gyvūnų pasaulio kinų meno simbolikoje svarba išsiskiria tigras, liūtas ir arklys. Tigras yra laikomas laukinių gyvūnų karaliumi, jis simbolizuoja didžiulę jėgą, drąsą, išdidumą. Čia jis pranoksta kitur žvėrių karaliumi laikomą liūtą. Liūtas kinų mene iškyla kaip drąsos, jėgos ir patikimos apsaugos simbolis. Todėl liūtų porinės figūros saugo svarbius sakralinius ir kitus reikšmingus kinų pastatus. Dažnai aptinkamas liūto letena laikančio rutulį motyvas yra išminties nešančios šviesą į tamsos pasaulį simbolis.

Su vyriškuoju *yang* pradu siejamas arklys simbolizuoja ištikimybę, eleganciją, veržlumą, nepriklausomą charakterį ir ištvermę. Būdamas ištikimybės simboliu, jis yra individo klajonių bei tiesos ieškojimo kelyje patikimas palydovas, simbolizuoja daoizmo ir čan adeptų šlovinamą gyvenimo prasmės bei išminties ieškojimo ciklą, kuris susideda iš išėjimo ir grįžimo. Todėl arklio figūra dažnai vaizduojama daoistinių estetinių idėjų įkvėptuose peizažuose, kuriuose pabrėžiamas glaudus ryšys tarp pažinimo kelyje judančio žmogaus ir jį vedančio ar lydinčio arklio. Abu jie yra pažinimo kelyje juda viena kryptimi, tačiau laukinė ir laisva arklio dvasia čia išryškinama charakteringomis veržlumą pabrėžiančiomis detalėmis. Stirna simbolizuoja stabilų gyvenimą, patikimą valstybės tarnybą ir algą. Negatyvias konotacijas turi lapės ir vilko simboliai. Pirmoji yra gudri ir suktą, o antrasis simbolizuoja – nuožlumą ir negailestingumą. Šių gyvūnų savybėms oponuoja artimo žmogaus draugo šuns ambivalentiška simbolika; viena vertus, jis yra ištikimumo, lojalumo ir patikimumo simbolis, o kita vertus, esantis po padu ir nuolankiai tarnaujantis stipresniam padaras. Vėžlys kinams yra ilgaamžiškumo simbolis.

Nemažiau svarbiomis simbolinėmis savybėmis pasižymi ir kinų vaizduojami paukščiai, kurie simbolizuoja skirtingų tipų dvasines energijas. Žvelgiant į paukščius vaizduojančius paveikslus, galima matyti, kad jie pirmiausia yra užuomina į daoistų šlovinamą kilimo aukštyn į Dangaus ir nemirtingų karalystę. Ypatingą prasmę paveikslų simbolikoje įgavę paukščiai dažniausiai simbolizuoja žmogaus dvasios ir svajų polėkius į aukštesnes erdves, ten, kur skleidžiasi šviesa, nesuteršta dvasia ir tyrumas. Be minėto mitinio fenikso, traktuojamo kaip paukščių pasaulio karalienės, kuri visada sukiojasi apie paslėptų lobių vietas, iš visų paukščių kinų vaizduojamosios dailės ir poezijos tradicijoje svarba išsiskiria pamėgta dangaus platybėse skriejanti gervė. Ji yra taurumo, ilgaamžiškumo ir nemirtingumo simbolis simbolizuojantis tyrumą, ištikimybę, draugystę, o anot daoizmo šalininkų, gervė yra nemirtingųjų paukštis ne-

šantis mirusiųjų sielas į dangaus sferas. Simbolinė prasmę turi ir paveiksluose regimas gervių galvos pasisukimas, kuris byloja apie grėšiančius dvasios skrydžiui pavojus.

Kitas dažnai kinų tapytojų paveiksluose aptinkamas simbolis yra erelis; vaizduojamas sėdintis ant uolos jis simbolizuoja vienišą karį, o tupintis pušyje – ilgą kupina jėgos prasmingą gyvenimą. Kinų dailėje taip pat mėgstamas didybės, išskirtinio grožio ir klestėjimo simbolis povas, kuris simbolizuoja laimę, sėkmę darbe, karjeroje. Jis vaikšto išdidus, puikuodamasis savo spalvingomis uodegos plunksnomis. Jo kerinčių žvilgsnį plunksnų raštas primena akis, o jos Kinijoje yra išminties simbolis. Taip pat tikėta, kad spinduliuojančios spalvų grožiu povų plunksnos namuose pritraukia visokias gėrybės, garbę ir apsaugo namų savininką nuo nelaimių. Vienas populiariausių, greta gervių, kinų dailės ir poezijos simbolių yra vieniša antis. Ji simbolizuoja žmogų atplėštą nuo artimųjų ir gimtosios erdvės, klajūną, šauklį, kuris nepajėgia surasti patikimo prieglobsčio. Kartu tai yra ir viltį įžiebiančios žinios vaizdinys. Ančių pora simbolizuoja – neaperskiriamą meilę, tvirtą sąjungą, ištikimybę, prierašumą, šiltus žmonių santykius, bendrystės jausmus. Antys, remiantis daoistine ir konfucine simbolika, neretai priešpriešinamos juodų varnų būriui, kuris simbolizuoja niekingų naudos žmonių neišrankios lengvai manipuliuojamos tamsios prastuomenės, tamsuolių miniai ar bandai.

Dažnai kinų dailininkų paveiksluose ant slyvų medžio šakelės aptinkama ilgauodegė šarka, kurios pavadinimas kiniškai skamba kaip linksmasis paukštis, simbolizuoja laimę. Panaši simbolinė prasmė teikiama ir kregždėms, kurios susisukdamos lizdus namų pakraigėje atneša jame gyvenantiems žmonėms sėkmę, todėl šeimininkai stengiasi nedrumsti joms ramybės. Paslaptingesnis nakties skrajūnas šikšnosparnis kinams yra sėkmės ir turto simbolis. Skirtingai nei Vakaruose, kur nakties paukštis pelėda laikoma išminties simboliu, Kinijoje pelėda siejama su slėpiningumu, tamsos balsais, anapusiniu pasauliu, mirtimi, šviesos vengimu, vienatve. Pelėdos naktį skleidžiami garsai suvokiami kaip nesėkmės simboliniai pranašai, o jos įskridimas į namus pranašauja apie netrukus užgriūnančias nelaimes. Vaizduojant paukščius kinų tapybos simbolikoje, paveiksluose taip pat yra svarbus paukščių galvų pasisukimas, bylojantis apie pavojus, kylančius gyvenimui.

Ne mažiau svarbus vaidmuo kinų kultūros ir estetikos tradicijoje tenka augalų simbolikai. Pagrindinės žmogaus charakterio dorybės kinų peizažo tapybos estetikoje siejamos su pušies, slyvos, bambuko, bijūno, orchidėjos, chrizantemos ir kitais iš augalų pasaulio įvairovės pasisemtais simboliais. Pavyzdžiui, vienas labiausiai peizažo tapybos meistrų pamėgtų motyvų pušis įvaizdina simbolinę prasmę. Jos tvirtas stiebas ir šaknys jungia žemės ir dangaus pasaulius, pušis yra tvirtumo ir dorybės simbolis. Tai medis, kuris įkūnija žmogaus dorybės ir simbolizuoja vyriškajam *yang* principui būdingą sielos tvirtumą, pastovumą, patikimumą, apsaugą ir ilgaamžiškumą. Peizažo vaizdinių sistemoje šis medis atlieka ir savotiško mediatoriaus funkcijas, kadangi, kaip minėjome, jos šaknys ir šakos tarsi sieja žemės ir Dangaus pasaulius.

Žaliuodama visais metų laikais, netgi šaltą žiemą, ji simbolizuoja ištvermę ir pastovumą. Ir galiausiai augantys sveikoje gamtinėje aplinkoje pušis ir pušynai teikia tvirtą prieglobstį sieloms ir siūlo apsaugą bei draugystę klajūnams; siūlo apsaugą nuo saulėtos dienos karščio, prieglobstį nuo žvarbaus žiemos ir kalnų vėjo. Pušų grupės rodo šeimos grupes ir hierarchijos tvarką ne tik gamtos, tačiau ir socialiniame pasaulyje, simbolizuoja harmoningus žmonių santykius. Visais metų laikais žaliuodama ji simbolizuoja pastovumą žmonių santykiuose. Amžinai žalios pušies sąveika su bambuku ir žydinčia laukine slyva – *meihua* – simbolizuoja dvasios tvirtybę ir amžiną draugystę.

Kinų tapybos tradicijoje žmogiškų dorybių visuma yra susieta su slyva, orchidėja, bambuku ir chrizantema, vadinamais *keturiais skirtingų kilnumo apraiškų simboliais*. Tyrinėjusi kinų tapybos simbolių sistemas Judith Burling nurodo, kad slyva simbolizuoja drąsą, nes ji pražysta pirma ir drąsiai meta iššūkį pasitraukiančios žiemos pavojams; kai slyva ir bambukas auga kartu – tai draugystės simbolis; laukinė orchidėja atstovauja nuolankumą, kuklumą, švelnumą ir grožį; chrizantema žydi vėliausiai, stodama akis į akį prieš žiemos šalčius, ji simbolizuoja žmones, kurie išlieka dori nelaimių ir pagundų akivaizdoje (Burling, 1953, p. 70–71).

Iš tikrųjų daugelio didžiųjų kinų peizažo tapybos meistrų pamėgta laukinė slyva simbolizuoja jaunystę, tikrą grožį, atšiaurų taurumą ir drąsą, ji siejasi su gaiviu pavasario alsavimu, su slapčiausių ateities lūkesčių išsipildymu. Anksti pražysdama laukinė slyva meta drąsų iššūkį žiemos šalčiams ir negandoms, o augantis kartu slyva ir bambukas simbolizuoja tvirtumą ir taurumą, neišardomą dvasiškai artimų žmonių draugystę.

Kitas kinų peizažo estetikoje paplitęs ir daugybės kinų tapytojų pamėgtas augalinis simbolis yra bambukas, kuris ilgainiui susiformuoja į atskirą įtakingą tapybos žanrą. Jis kinų tapybos tradicijoje išsiskiria sudėtinga įvairiomis kryptimis išsišakojančia simbolika. Dėl tradiciškai priskiriamų skirtingų savybių bambuko simbolis dažnai pasitelkiamas įvairių idėjų pagrindimui, kadangi simbolizuoja daugybę vertingų gamtos ir žmogaus charakterio savybių. Pirmiausia tarp tvirtų medžių ir lanksčių trapių augalų išsiskleidęs bambukas sujungia skirtingas savybes: yra stiprus kaip vyriškas gamtos jėgas atspindintis *yang*, bet kartu reiškiasi kaip moterišką minkštumą, paslankumą simbolizuojantis *yin*. Jautrus bambuko reagavimas į išorinį gamtos stichijų poveikį, jo pavydėtinas lankstumas ir lingavimas beivirtumas išreiškia kosminę procesų kaitą ir vitališkumą, nuolankumas, prisitaikymas prie supančios aplinkos liudija apie sugebėjimą pasitenkinti mažuma, kilnų pasišventimą ir tarnavimą pasauliui, nesitikint jokių apdovanojimų. Todėl kinų estetikos ir meno tradicijoje bambukas simbolizuoja asmenybės taurumą, teisingumą, atkaklų menininko atsidavimą siekiamam tikslui ir išmintį. Tai kartu ir stebėtino asmenybės nuoseklumo, ištvermingumo įsikūnijimas, kuris rodo gyvybingumą, o stiebo sutvirtėjimas charakterio tvirtumą, atsirandantys jo kamiene sustorėjimai ir gumbai – nenumaldomą laiko tėkmę, susijusią su metų ciklų kaita.

Antra vertus, tuščiaaviduris bambukas, iš kurio sukuriami įvairūs muzikos instrumentai, simbolizuoja ir jautriai atspindi vieną pamatinių šešių kinų tapybinės estetikos principų „dvasinį rezonansą“. Šis augalas itin subtiliai reaguoja į išorinius gamtos pokyčius ir kartu išsaugoja gyvybingumą, išlaiko savo tyliai šlamančia gamtos muzika žalius lapus net per nuožmias žiemas. Šis skleidžiantis švelnius garsus bambukas yra tylus, nuolankus, visur sąžiningai kaip pagalbinė medžiaga tarnauja žmogaus poreikiams. Tapytojų intelektualų tradicijoje, anot M. Sullivano pastebėjimo, bambukas dažnai tampa kilnios asmenybės jėgos ir sąžiningumo simboliu (Sullivan, 1967, p. 224).

Galiausiai, po kiekvienų metų įvairių stichijų ir nenumaldomų laiko išbandymų iškilę bambuko stiebo sustorėjimai yra vizualiniai ženklai, kurie liudija apie jo augimo ir brendimo procesus, siejamus su nuolatos besikeičiančiais metų laikais. Dėl daugybės jam būdingų skirtingų savybių yra naudingas žmonėms slepiantis nuo netikėtai užklupusių gamtos negandų statant laikinas keliauninkų, vienuolių, menininkų pašiūres nuo lietaus, vėjo, šalčio, taip pat ir tvirtesnius pastatus bei tiltus per upes, kalnų tarpeklius. Giliausia slėpininga bambuko simbolinė esmė gali būti suvokiama, anot kinų estetinių traktatų autorių, tik įsijaučiant į šio augalo dvasią, „jaučiant, kaip jis auga“.

Kiek kitokio pobūdžio yra kinų estetikos tradicijoje išplėtotą gėlių simbolika. Populiarius augaliniai kinų tapybos simboliai yra bijūnas ir lotoso žiedas. Bijūnas („gėlių valdovas“) simbolizuoja pavasario gaivinančią jėgą, aukštą žmogaus kilmę ir turtą, o skaisčius ir švelnus lotoso žiedas, išaugantis iš dumble ir purve esančių šaknų – žmogų, sugebėjusį nesuterštu pereiti per gyvenimo purvus, pagundas į tikslą, o narcizas yra sėkmę nešanti gėlė. Lotosas ir laukinė orchidėja simbolizuoja grožį ir rafinuotumą, atitinkantį jų žiedų skleidžiamą subtilų aromatą. Išsiskleidęs lotoso žiedas yra aukščiausio dvasios tyrumo simbolis, kuria daoizmo ir čan adeptai teikia ypatingą simbolinę prasmę ir skelbia šventu. Kita vertus, laukinė orchidėja čia simbolizuoja kuklumą, minkštą charakterį, tyrą nuoširdų švelnumą, o vėliausiai pražysstanti chrizantema metanti iššūkį artėjantiems šalčiams simbolizuoja asmenybę, pajėgiančią išsaugoti dvasios tvirtumą, dorumą netgi didžiausių gyvenimo iššūkių ir nelaimių sąlygomis. Šių ir daugybės kitų gamtos pasaulio reiškinių, simbolių, detalių, fragmentų įvedimas į meno vaizdinių sistemą kinų vaizduojamosios dailės estetikoje ir mene neretai pasitarnauja universalių filosofinių idėjų išraiškai.

Dar senovėje susiformavusi subtilių gyvūnijų ir augalijos simbolių sistema yra praturtinama ir su būties dialektika susijusia spalvų simbolika. Jau nuo senovės Kinijoje gyvuoja tvirtas šaknis kultūroje suleidusi tamsos siejimo su moteriškuoju pradų *yin*, o šviesos su vyriškuoju *yang*. Greta yra pagrindinių arba grynų penkių spalvų sistema, kurioje kiekviena spalva atspindi skirtingas pasaulio šalis, kinų gamtos filosofijos pirmąpradžius elementus, pirmąprades gamtos jėgas, charakterio ar daiktų, reiškinių savybes, planetas, realius arba mitinius gyvūnus ir pan.

Kiekviena spalva čia turi aiškiai apibrėžtą simbolinę prasmę. Raudona spalva simbolizuoja pietus, ugnį, metalą, Marso planetą, Dangaus ir Žemės vedybinę sąjungą tai yra šviesaus aktyvaus vyriško prado jungtį su galinga atogrąžų saulės energija skleidžiančiu moterišku pradą, kurį simbolizuoja raudonas feniksas.

Juoda spalva simbolizuoja šiaurę – šaltos arktinės žiemos kryptį, vandenį, Merkurijaus planetą, šviesos užgimimą tamsos karalystėje. Ji įkūnija šiurkštų, grublėtą, nelygų paviršių, nerimastį ir siejama su dviem juodais ropliais gyvate ir sausumos vėžliu, kurie kartais vaizduojami susipynę. Raudona spalva simbolizuoja pietų kryptį, ugnį, Marso planetą, laimę, šviesų aktyvų vyrišką *yang* pradą. Žalia (ir su ja siejama mėlyna) spalva simbolizuoja rytus, medį, pavasarį, humaniškumą, ji siejama su Jupiterio planeta. Kita vertus, žalia ir su ja siejama mėlyna spalva simbolizuoja nuo Kinijos rytuose besidriekiančio milžiniško vandenyno kryptį, todėl šią spalvą simbolizuoja ir melsvai žalsvas drakonas. Balta spalva simbolizuoja – vakarus, metalą, rudenį, Veneros planetą, tyrumą, lygų paviršių, rimtį, meditaciją, ji siejami su balto tigru išnyrančiu iš Himalajų priekalnių pusės. Taip pat kinų kultūros tradicijoje ji yra gedulo spalva. Šios sudėtingos spalvų sistemos su daugybe skirtingų vedinių centre yra su derliaus branda susijusi geltona spalva, kuri simbolizuoja centrą, Saturno planetą, Žemės apvaisinimą Dangumi ir kartu yra imperatoriškos galios simbolis, kuris vaizduojamas kaip geltonas drakonas juodo dangaus fone.

Visos kitos be penkių mūsų aptartų pagrindinių arba gryną spalvų yra laikomos antrinėmis, kadangi atsiranda maišant tarpusavyje arba keičiant spalvas. Kinų tapytojai skirtingais istoriniais tarpsniais naudojo įvairius dažniausiai santūrių spalvų atspalvius išskyrus grynai juodą spalvą. Plati antrinių spalvų gama kinų kultūros tradicijoje asocijuojasi ne tik su pokyčiais, tačiau ir nemaloniais reiškiniais, įvykiais. Todėl tradicijų besilaikantys kinai jų vengia aprangoje ir papuošaluose.

Vadinasi, menininko vaizduotėje atgimstantys įstabios žmogų priglaudžiančios gamtos vaizdiniai, gyvūnai, paukščiai, augalai, nuolatos besikeičiančios gamtos spalvos ilgainiui transformuojasi į sudėtingą peizažo simbolikos sistemą, kuri asociatyviais ryšiais susijusi su slapčiausiomis žmogaus mintimis, jautriausiais išgyvenimais. Konkrečių gamtos pasaulio reiškinių, simbolių, detalių, fragmentų įvedimas į paveikslo vaizdinių sistemą kinų peizažo tapybos estetikoje pirmiausia pasitarnauja universalių filosofinių idėjų išraiškai. Peizažo ir kitų populiarių žanrų tapyboje plačiai pasitelkiama daugybė iš žmogų supančio gamtos ir kasdienio gyvenimo pasaulių perimtų įvaizdžių, augalų, gėlių, paukščių, gyvūnų vaizdinių, siekiant subtilia simbolių ir metaforų kalba perteikti konkrečias individo charakterio savybes ar abstraktesnes idėjas. Vienas populiariausių kinų poezijos ir tapybos įvaizdžių, regimų peizažo tapybos kūriniuose, yra prie kranto prisiglaudusi vieniša valtis, kuri yra asmens pasimetimo, vienatvės, būties prasmės ieškojimo simbolis.

Perspektyvinės sistemos

Remdamiesi išankstinėmis nuostatomis apie tradicinės vakarietiškos perspektyvos (pranc. *perspective* < lot. *perspicio* – kiaurai matau) universalią reikšmę, daugelis teoretikų ignoruoja Kinijoje susiformavusių perspektyvinių sistemų specifiškumą bei estetinę vertę. Kiekvienoje civilizacinėje erdvėje susiformavusiose perspektyvinėse sistemose susiduriame su savų specifinių konvencionalių dėsnių visuma, kurių negalima mechaniškai perkelti į kitą sistemą. Tiesą sakant, perspektyvos problemos kinų dailėje iškyla anksčiau nei Vakaruose ir plėtojamos įvairiomis kryptimis. Perspektyva, pagrįsta optiniu reiškiniu – tariamu figūrų bei daiktų mažėjimu ir jų lygiagrečių linijų susikirtimu horizonte, kūnams tolstant nuo žiūrovo akies, tampa svarbių kūrybinių ieškojimų objektu. Vienas perspektyvinės sistemos kinų dailininkai išplėtoja iki jų loginės pabaigos, o kitų – tik brėžia galimus raidos kelius. Kinų tapytojai ir dailės teoretikai, išskirtinį dėmesį teikiantys gamtos vaizdinių kūrimui, anksti suvokia, kad požiūrio taško vaizduojamoje dailėje pasirinkimas yra svarbus peizažų ir panoraminių vaizdinių kūrimo komponentas. Iš čia plaukia jų išskirtinis dėmesys perspektyvos ir erdvių santykių problemoms. Būtent peizažo tapybos meistrai, būdami teoretikai, daug nuveikė skirtingų perspektyvinių sistemų, tai yra trimačių kūrinių vaizdavimo plokštumoje būdų, kūrimui ir tobulinimui.

Perspektyvos problemos ryškėja formuojant peizažo tapybos estetikos principus, kai dailininkai siekia šilko ritinėliuose ar popieriaus lapuose sukurti realių erdvių santykių ir apimčių tikroviško perteikimo iliuziją. Skirtingų erdvių planų ir horizonto sąveikos problemų sprendimo raktą pradeda ieškoti V a. peizažo tapybos meistrai Zong Bing ir Wang Wei (415–443), vėliau šiuos ieškojimus tęsia Tang ir Song dinastijų valdymo laikų kūrėjai. Tiesą sakant, kinų erdvinės perspektyvos sistema susiformuoja anksčiau nei Vakaruose, būtent jau VIII a. I pusėje.

Tang dinastijos valdymo laikais Kinijoje peizažo tapyboje atsiranda trečiojo išmatavimo ir gelmės iliuzijos perteikimas ir išryškėja panašūs į Vakarų renesanso laikais atsiradusios linijinės perspektyvos principus. Įjungęs į tradicinę linijinę perspektyvą tūrinius objektus bei frontalius ir profilinius vaizduojamųjų figūrų pasisukimus, kitas kūrėjas Wang Wei (699–756) ne tik pabrėžia vidinių vaizduojamųjų objektų ryšį, bet ir formuoja pagrindinius kinų erdvinės perspektyvos principus. Šioje perspektyvinėje sistemoje projekcijos centras perkeliamas į begalybę, dėl ko perspektyvinės linijos horizonte nesusikerta.

Kitaip negu vakarietiška, ši perspektyvinė sistema yra „daugiataškė“ ir „lygiagreti“, nes vaizduojamoji erdvė suvokiama iš dviejų ir daugiau regėjimo taškų. Joje išlieka ankstesnės linijinės perspektyvos elementai, tik vaizduojamieji daiktai yra sąlygiški, jie paklūsta konkrečioms erdvinėms schemoms, skaidančioms paveikslą į kelias erdvines zonas. Čia horizonto linija patalpinama aukščiau nei europietiškoje perspektyvoje. Subtiliu skirtingų erdvių planų

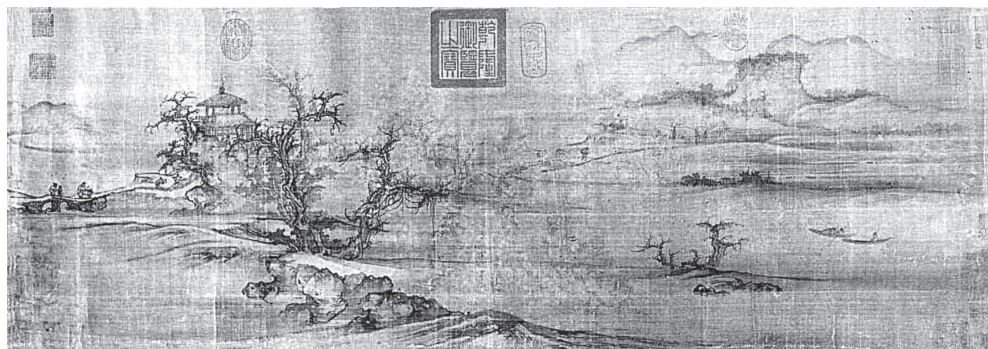
deriniu perteikiamas kraštovaizdžio erdvės suvokimas. Būtent šie neklasikiniai kinų erdvinės perspektyvos ir „kadruotos“ kompozicijos principai, atėję į impresionistų dailę per Japoniją, suvaidina svarbų vaidmenį atsinaujinant Vakarų poimpresionistinei tapybos tradicijai.

Tolesnei perspektyvos problemų plėtočiai svarbūs yra *horizonto perspektyvos* principai, kuriuos į peizažo tapybos estetiką įveda subtilus X a. peizažo meistras ir teoretikas Li Cheng. Ši įvairiapusio talento asmenybė išsiskyrė novatoriškumu ir daugybės inovacijų įvedimu į kinų peizažo tapybos tradiciją, ką detaliau aptarsime specialiaame jo estetinėms pažiūroms ir tapybai skirtame skyriuje. Tačiau grįžkime prie Li Cheng amžininkams neįprastos horizonto perspektyvos, kurią jis, konfrontuodamas su nusistojusia tradicija, įveda į savo peizažus. Anot iki jo viešpatavusios erdvinės perspektyvos sampratos, peizažas privalėjo perteikti skirtingas ne tik kalnų ar jų grandinių rakursų formas, tačiau ir peizažuose tapomų kuklių statinių poilsiui skirtų pavėsinių, paviljonų eksterjerus ir interjerus. Jie priklausomai nuo konkretaus dailininko sumanymo galėjo būti vaizduojami iš skirtingų arti ar toli esančių nuo tapymo objekto regos taškų, metant žvilgsnį į tapomą objektą iš viršaus, apačios ar šalies.

Li Cheng kūryba yra žingsnis į *judančios* ar *išskaidytos* perspektyvos naujų išorinio pasaulio vaizdavimo galimybių atskleidimą. Pasitelkdamas naujus gamtos vaizdavimo principus dailininkas susikuria instrumentą, padedantį pagal sumanymą prikaustyti savo kūrinių suvokimą prie konkrečių paveikslo vaizdinės sistemos elementų ir vesti jį norimais meno kūrinio suvokimo keliais, išnaudojant specifines tokios perspektyvos ir optinės iliuzijos perteikimo galimybes. Iš viršaus į peizažo vaizdinius metamas žiūrovo žvilgsnis įgauna galimybę tarsi iš paukščio skrydžio apžvelgti apačioje atsiveriančius naujas kraštovaizdžių erdves ir išvysti visą atsiveriančią svaigios atmosferos pripildytą peizažo panoramą.

Daug svarbių pamąstymų apie išskaidytos perspektyvos principus aptinkame Li Cheng mokinio, įtakingiausio Song dinastijos valdymo laikų akademinės estetikos ir dailės atstovo Guo Xi traktate „Iškilmingas miškų ir vandens srautų kreipimasis“ (*Linquan Gaozhi*) išplėtoje vadinamoje „trijų tolių“ (*sanyuan*) teorijoje. Aptarinėjant įvairius peizažuose naudojamus išskaidytos perspektyvos principus pasitelkiami trijų skirtingų planų, kurie vadinami „toliais“ sąvokos: 1) *aukščio tolis*, 2) *gelmės tolis* ir 3) *lygumos tolis*. Aiškindamas savo požiūrius Guo Xi rašo, kad priklausomai nuo konkretaus požiūrio taško, pavyzdžiui, į kalnus regime skirtingas jų formas: „jei iš kalno apačios žvelgiama į jo viršūnę, tuomet tai vadinama aukščio toliu; jei, stovėdami priešais kalną, žvelgia į tai, kas yra už kalno, tai vadina gelmės toliu; jei nuo artimo kalno žvelgia į tolumus kalnus, tuomet tai vadinama lygumos toliu“ (Guo Xi, 1965, p. 89).

Šių visų „trijų tolių“ junginio atsiradimą vieningoje išskaidytos perspektyvos sistemoje nulemia judantis regėjimo taškas, kuris kinų estetikos tradicijoje teoriškai grindžiamas kalnų takais klajojančio išminčiaus ir dailininko vaizdiniu, kuris judėdamas savo skirtinguose aukščiuose esančiais kalnų keliais regi prieš jo akis nuolatos atsiveriančias skirtingas kalnų viršūnių



Guo Xi. Seni medžiai toluoje. Horizontali perspektyva. XI a. Spalvotas tušas, šilkas

lygumų, tarpeklių su srauniais upeliais panoramas. Toliau Guo Xi aiškina, kad ne tik priklausomai nuo konkretaus požiūrio taško regime skirtingą kalno vaizdą, tačiau kiekvienas iš išskirtų tolių tipų pasižymi skirtingomis spalvinėmis ir toninėmis charakteristikomis. „Aukščio tolio atspalvis – šviesus, aiškus; gelmės tolio – tamsus, apniukęs; lygumos tolio atspalvis – tai šviesus, tai tamsus“ (Guo Xi, 1965, p. 89). Vėliau pasirodžiusiame traktate „Apmąstymai iš garstyčios grūdo dydžio sodo“ (1679–1701) prabylama ir apie „ketvirtąją dimensiją“. Vadinasi, savo naujų peizažų erdvės perteikimo galimybių ieškojimuose tiek Li Cheng, tiek ir jo mokinys Guo Xi nuosekliai plečia tradicinio perspektyvinio pasaulio perteikimo galimybes.

Vadinasi, kinų peizažo tapybos meistrai suvokia, kad siekiant peizaže tikroviškai perteikti įvairių gamtos objektų perspektyvinį vaizdą, išskirtinę svarbą įgauna dailininko pasirinktas žiūros taškas ir kuriamos gamtos vaizdinių sistemos projekcijos plokštuma, kuri tapybos teorijoje vadinama fonu. Jis kinų dailės tradicijoje dažniausiai yra neutralus, kadangi tapytojas pagrindinį dėmesį sutelkia į tam tikrų simbolinę prasmę turinčių gamtos elementų ir motyvų vaizdavimą. Tačiau žiūrėjimo taškas peizažo tapybos kūriniuose dažniausiai projekciniais spinduliais sujungiamas su objekto, esančio už fono, taškais – taip sukuriamą vadinamoji projekcijos piramidė. Linijomis sujungus projekcijos spindulių ir fono sankirtos taškus, gaunamas kontūrinis objekto piešinys.

Dar vienas aptariamos problemos aspektas – nuo X a. susiklosčiusių kokybiškai naujų kompozicinių sistemų principinis „atvirumas“. „Kinų peizažas yra atviras peizažas. Kalnai ir vandenys (šie du motyvai reiškia iš tiesų tai, ką mes suvokiame žvelgdami į skirtingos gelmės planus. Kinai ignoruoja mūsų linijinės perspektyvos sampratą. Jie suteikia mums galimybę žvelgti į pasaulį remiantis kita nesuvaržyta arba erdvine perspektyva“ (Pietra, 1883, p. 70–71). Pagal kompozicinius sprendimus, horizonto linijos brėžimą, pasirinktą požiūrio tašką, erdviųjų planų išdėstymą kinų dailės tradicijoje galima skirstyti į šias perspektyvos sistemas: *atvirą*,

susidedančią iš skirtingų atsiveriančių planų, *iliuzinę*, pagrįstą optikos bei perspektyvos dėsniais, ir *simbolinę*, perteikiančią prasminius objektų ryšius – (pavyzdžiui, atvirkštinę perspektyvą). Kinų perspektyvos, erdvės ir kompozicijos sampratos tiesiogiai siejasi su pamatine kinų tapybos, kaligrafijos ir kitų meno rūšių estetikos kategorija „Tuštuma“. Iš jos sampratos plaukia kinų estetikai ir meno tradicijos savitumo suvokimui svarbios tuščio arba neužpildo ploto paveiksle, estetinės užuominos apie erdvę, laiką ir kitas meno kūrinio būties charakteristikas, kurios perteikiamos meno kūrinyje pasitelkiant įvairias perspektyvos rūšis.

Kinijoje anksčiau nei kitose civilizacijose regime besiskleidžiančias įvairias perspektyvos rūšis: *erdvinę*, kurioje visi paveiksle vaizduojami objektai, kuo yra toliau, tuo akivaizdžiau praranda apibrėžtumą; *linijinę*, kuri remiasi nejudriu išeities regos tašku horizonto linijoje, kai objektai, toldami vienas nuo kito mažėja (ji Vakarų dailės tradicijoje pradedama plėtoti tik XIV a. Ambrogio Lorenzetti, Filippo Brunelleschi ir Leon Battista Alberti kūriniuose); *toninę* arba *spalvinę*, kurioje spalvinės technikos ir kontrastingų spalvų bei tonų sugretinimo galimybėmis išgaunamas objektų nutolimo į erdvės gelmę efektas (ši metodą Vakaruose teoriškai pagrindžia ir pasitelkia savo kūryboje Leonardo da Vinci); *daugiataškę*, kai vaizdas pateikiamas iš dviejų ir daugiau skirtingų regos taškų; *įstrižą*, kurioje žiūrėjimo taškas yra už vaizdo ribų; *žemutinę* arba „varlės žvilgsnio“, kurioje žiūrėjimo taškas fono apačioje; *akių lygio*, kurioje žiūrėjimo taškas yra fono viduryje; *aukštutinę*, kurioje žiūrėjimo taškas yra fono viršuje. Ypatingą populiarumą kinų tapyboje įgauna vadinamoji *paukščio skrydžio* perspektyva, kurioje apžvalgos taškas yra aukščiausiam fono taške, o tapomas kraštovaizdis paveiksle yra pateikiamas tarsi iš paukščio skrydžio; *atvirkštinę*, kurią kaip Bizantijos ir jos kultūros tradicijos įtakotoje dailėje tapytojai pasitelkia savo kūrybinių siekių įgyvendinimui. Joje vaizduojami objektai žmonių figūros, gyvūnai (dažniausiai su žmonėmis keliaujantys arkliai, asilai) ir daiktai paveikslo kompozicinėje sistemoje vaizduojami plokštumoje klasikinei Vakarų dalei neįprastu pavidalu, kadangi tolimesniame plane pavaizduoti daiktai bei figūros dydžiu pranoksta artimesnius. Todėl svarbesni elementai paveikslo kompozicinėje sistemoje yra didesni, mažiau reikšmingi – mažesni. Toldami nuo žiūrovo svarbiausi objektai didėja, plečiasi erdvėje, o tapinyje atsiradus keletui skirtingų horizontų perspektyvinės linijos susilieja ne horizontuose, o pačiame žiūrove. Kinų peizažo tapyboje taip pat regime ir artimus panoraminei (iš *pan...* + gr. *horama* – reginys, kilęs terminas, reiškiantis „viską regiu“) perspektyvai kompozicijas, kuriose vaizduojamas iš aukštos vietos regimas kraštovaizdis, sukuriantis didelės erdvės iliuziją.

Michaelis Sullivanas primena, kad kinų peizažo tapybos teoretikai išskiria tris skirtingus tapybinės perspektyvos tipus: *gao yuan* (aukščio perspektyva) vaizduoja kalnus taip, lyg jie būtų kažkieno stebimi iš apačios; *shen yuan* (gylio perspektyva) – platus horizontas vaizduojamas iš paukščio skrydžio, *ping yuan* (horizonto perspektyva) apima horizonto vaizdavimą iš žemos pozicijos, panašiai kaip europiniame peizaže“ (Sullivan, 1999, p. 168). Visos šios perspektyvi-

nės sistemos dažnai pasitelkiamos didžiųjų kinų, korėjiečių ir japonų peizažo tapybos meistrų kūriniuose ir tampa viena aktyviausių emocionalaus suvokėjo „įtraukimo“ į meno kūrinio išgyvenimą priemonių.

Vienas autoritetingiausių dabartinės komparatyvistinės estetikos ir menotyros atstovų Hidemichi Tanaka savo studijoje „Peizažinės erdvės teorijos Vakaruose ir Rytuose“ pastebi, kad „kinų ir japonų tapytojai nenaudojo vieno regos taško perspektyvos erdvei vaizduoti, nes jie vaizdavo daugiausia kalnus ir miškus, o ne vidines namų ar miestų erdves kaip europiečiai. Pavaizduoti gamtos erdvėms jiems reikėjo kitokios perspektyvos, tad jie naudojo vertikalius ir horizontalius paveikslus vietoj stačiakampių. Komparatyvistinės erdvės vaizdavimo rytietiškos paveiksluose studijos padeda atskleisti trijų civilizacijų erdvės sampratos skirtumus“ (Tanaka, 2008, p. 416).

Tanaka netgi vertikalią ir horizontalią kinų peizažo ritinėlį formą tiesiogiai sieja su savitu skirtingu nuo Vakarų dailės kinų tapytojų perspektyvos traktavimu. Kinai iš tikrųjų jau seniai remiasi ne tik regima, tačiau ir „išmąstoma“ daiktų būties erdvėje idėja (toks požiūris Vakaruose išryškėja tik XX a. pradžioje Henri Bergsono estetikoje ir jo idėjų įtakotų kubistų kūryboje, kurie savo natiurmortuose pradeda vaizduoti ne tik regimą, tačiau, tarsi judėdami apie tapomą objektą ratu, ir kitą įsivaizduojamą jo pusę).

Kai lyginame kinų ir Vakarų dailės tradicijoje susiformavusias perspektyvos sistemas iškart į akis krinta ne tik panašumai, idėjų ir metodų perimumas, tačiau ir skirtumai. Perspektyvai kinų ir Vakarų dailės tradicijose teikiama skirtinga svarba. Vakaruose, galima sakyti, renesanso laikais netgi didesnė, nes to meto dailės meistrai perspektyvoje regi tapybos esmę, traktuoja ją kaip kelrodę tapybos žvaigždę. Perspektyvos dėsnių pažinimas Vakarų renesanso dailininkams yra neatsiejama kiekvieno didaus tapybos meistro kūrybinio bagažo ir jo profesinio išsilavinimo dalis. Tyrinėjant šiuos vakarietiškos perspektyvos aspektus svarų indėlį padarė garsūs meno tyrininkai Erwinas Panofsky'is, Gulio Carlo Arganas, André Chastelis, Rudolfas Wittkoweris, Hansas Beltingas ir kiti. Komparatyvistas Beltingas teigia, kad „pats svarbiausias renesanso išradimas tapybinė perspektyva yra skolinys perimtas iš arabų mąstytojo Ibin Al-Haitham (965–1040) žinomo taip pat Alhazeno vardu matematinei regos teorijai skirto veikalo „Optikos knyga“ (*Kitāb al-Manāzīr*), kuri XIII a. buvo išversta iš arabų kalbos pavadinimu „Perspectiva“ (Belting, 2011, p. 29). Lotyniškas Gérard de Crémone šio traktato vertimas turi didžiulį poveikį Rogeriui Baconui (apie 1260) Vitelo (1270–1278), Johnui Pechamui (1279), Filippo Brunelleschi (1415), Leonui Battistai Alberti (1435), Pierro della Francescai (1482) perspektyvos problemoms skirtiems veikalams: italų autorius įdėmiai studijuoja Leonardo da Vinci, kuris savo „Traktate apie tapybą“ išskirtinį dėmesį teikia perspektyvos problemoms.

Vadinasi, XV a. Italijoje susiformavusi *linijinė* perspektyvos sistema remiasi moksliniais arabų geometrijos principais. Anot Leonardo, ji vaizduoja tūrinius objektus iš vieno griežtai

fiksuoto regėjimo taško, iš kurio išplaukiančios spindulinės linijos, susikirtusios plokštumoje su vaizduojamųjų objektų kontūrais, formuoja vientisą vaizdinių sistemą. Leonardas da Vinci rašo „Linijinė perspektyva skleidžiasi regimų linijų poveikiu tam, kad remiantis išmatavimais parodytų, kiek antrasis objektas yra mažesnis pirmojo, ir kiek trečiasis yra mažesnis antrojo, ir taip palaipsniui iki regimų objektų pabaigos“ (Leonardo da Vinci, Ash. I, 23r.). Vėliau kūrėjas, analizuodamas oro srautų poveikį vaizduojamųjų daiktų kontūrų ryškumui ir kolorito intensyvumui, prabyla ir kitos *erdvinės* perspektyvos principus. „Yra dar ir kita perspektyva, kurią vadinu erdvine, kadangi keičiantis oro srautams galima pažinti skirtingus atstumus tarp skirtingų pastatų, apribotų iš apačios viena vienintele (tiesia) linija“ (Leonardo da Vinci, Ash. I, 25v.). Daugelis Leonardo išsakytų minčių bei išskirtos *linijinės* ir *erdvinės* perspektyvos rūšys susišaukia su kinų apmąstymais šioje srityje.

Tačiau grįžkime prie Tanakos teksto, kuriame motyvuotai paaiškinama, kodėl kinų tapytojas vengia vakariečiams įprastų perspektyvos dėsnių. „Tiksli perspektyva apima vaizdą tik iš aiškiai apibrėžtos vietos – tik tai, ką galima matyti iš vieno regos taško. Nors tai tenkina vakarietiškojo protą, kinų dailininkui to akivaizdžiai nepakanka. Kodėl, jis klausia, mums reikėtų save apriboti? Jei galime matyti iš vieno regos taško? Song dinastijos dailės teoretikas Shen Gua kritikavo Li Chengą dėl to, kad šis tapė „pakraiges iš apačios“ ir ribojo savo galią „stebėti šią detalę iš visa apimančios perspektyvos“ (Tanaka, 2008, p. 418). Iš tikrųjų mąstymo ir pasaulio suvokimo atvirumas, nepaisant daugybės tradicijos nubrėžtų kanoniškų reikalavimų, yra vieni ryškiausių kinų tapytojų kūrybos bruožų.

Kompozicinio mąstymo subtilybės

Nuo perspektyvos natūraliai galime pereiti prie artimai su ja susijusių kompozicijos problemų aptarimo. Terminas kompozicija kilo iš komponuoti (nuo lot. *componere* – 1. iš dalių daryti vieną darnią visumą; 2. kurti muz. veikalą) meno problemas gvildenančiose disciplinose priklausomai nuo jo konteksto ir konkrečios meno rūšies turi skirtingas semantines prasmes. Plačiausiai jis yra vartojamas vaizduojamosios dailės srityje. Bendriausia prasme kompozicija reiškia tvarką, surišimą, subalansavimą, skirtingų meno kūrinio sudėtinių dalių apjungimą į vieningą visumą. Čia turimas omenyje harmoningų santykių nustatymas tarp skirtingų formų, linijų, šviesos, šešėlių ir daugybės kitų sudėtinių meno kūrinio komponentų. Ši sąvoka taip pat vartojama įvardinant menininko kūrybinę veiklą, įgyvendinant minėtus uždavinius. Muzikoje kompozicija turi dvi pagrindines prasmes; pirmiausia išreiškia konkrečias muzikinės struktūros formas (pavyzdžiui, sonatos, fugos), antra vertus, ji įvardija ir kitą su kompozitoriaus meninės kūrybos procesu susijusią prasmę.

Kinų tradicinėje estetikoje kompozicijos problemos yra itin plačiai aptarinėjamos, kadangi jos suvokiamos kaip pagrindinio menininkų estetinio idealo – harmonijos atskleidimo – būdas. Iš tikrųjų kinų tradicinės meno teorijos traktatuose išskirtinis dėmesys teikiamas įvairioms kompozicijos schemoms, daugybės sudėtinių meno kūrinio elementų išdėstymui, jų tarpusavio ryšių harmonijos išryškinimui, detalės santykiui su visuma. Įgyvendinant šį sudėtingą uždavinį, svarbiais vizualiai suvokiamo meno kūrinio aspektais tampa *forma, ritmas, linija, spalva*. Tačiau greta šių pagrindinių meninės kompozicijos segmentų, yra ir daugybė kitų, tokių kaip pusiausvyra, simetrija, asimetrija ir pan. Visus šiuos ir daugybę kitų pirmaeilių, antraeilių, trečiaieilių savybių, fizinių elementų (kurie kiekviename konkrečiame meno kūrinyje išsidėsto skirtinga tvarka) į harmoningą sistemą sujungia kompozicija, kuri su visais joje slypinčiais komponentais padeda sukurti estetinę iliuziją, o pastaroji veikia suvokėją sukeldama vienokį ar kitokį emocinį poveikį.

Kinų kompozicijos sampratos tapsmui esmingai svarbus hieroglifų rašto specifiškumas ir kaligrafija, kurioje dėmesys kompozicijos problemoms, dėl šios abstrakčios meno rūšies specifiškumo visuomet buvo išskirtinis. Kaligrafinis paskirų vaizduojamųjų elementų santykio erdvėje principas pirmiausia perėjo į tapybą, o vėliau ir į kitus menus, kurių kompozicijos sampratą veikė kinų mąstymo kaligrafiškumas. Vaizduojamos dailės kompozicija plėtojosi tikslinant įvairių meno kūrinio komponentų santykius, kontrastuojant, harmonizuojant, bei akcentuojant plastinės meninės išraiškos priemones (linijas, plokštumas, tūrius, spalvas, šviesą, šešėlius), nustatant vaizdo dalių proporcijas ir jų sąveikos ritmus. Kinų tradicinėje kaligrafijoje ir tapyboje greta konkrečioms tradicijoms ir mokykloms būdingų kanoniškų kompozicinių sprendimų aptinkame daugybę kitų stulbinančių savo netikėtumu ir įvairove. Tai itin būdinga įvairiose krizinėse epochose, kada kūrė daug ekscentriškų menininkų, kurie išsisėmusių meninės kūrybos principų ir sustabarėjusių kanonų paneigimą, jų ribų išplėtimą nevengiant atviro visuomenės šokiravimo laikė savo gyvenimo ir kūrybos prasme.

Kitas svarbus kinų kompozicijos sampratai įtakos turėjęs veiksnys yra dar senovėje susiformavę vadinamos *fengshui* teorijos principai, kurie atspindi archajines praktikas, naudotas daugelyje kasdienio gyvenimo, kūrybinės veiklos, estetikos ir meno sričių. *Fengshui* terminas susideda iš dviejų rašmenų, reiškiančių „vėją“ ir „vandenį“, kurie kinų kultūros tradicijoje yra laikomi simbolinėmis su kosminėmis energijomis susijusiomis jėgomis, atsakingomis už sveikatą, klestėjimą ir laimę. Su mantikine praktika, geomantija, astrologija, numerologija, alchemija, įvairių stebuklingų ilgaamžiškumo eleksyrų ieškojimais bei pagrindinėmis kinų filosofinėmis–religinėmis idėjomis glaudžiai susijusios *fengshui* praktikos remiasi tokiomis pamatinėmis kinų sąvokomis kaip gyvybinė energija *qi*, *yin* ir *yang*, trigramomis iš „Permainų knygos“. Gilindamiesi į šios mįslingos knygos idėjas daoizmo mąstytojai autentiškos būties esmę skelbė pagarbą gamtai, harmoningiems jos sudėtinių elementų santykiams, kuriuos

kontempliuoja kaip vientisą *kompozicinę sistemą* ir išreiškia giliausią susižavėjimą jos sudėtinių elementų harmoningo išdėstymo grožiu, nuolatine šių struktūrų, spalvų, formų kaita skirtingais metų laikais.

Fengshui kaip bemaž vieningos žmogaus ir gamtos santykių sistemos, įvairių kompozicijos elementų sąveikos būdą lemia ne tik archajiniai maginiai požiūriai, tačiau ir įvairios filosofijos kryptys, pirmiausia daoizmas ir čan. Ši kompozicijos svarbą iškelianti estetika yra vienas iš būdų, padedančių suvokti žmogaus santykius su Gamta, jos įvairiausiomis dažnai net įprastiniu žvilgsniu neregimomis apraiškomis, kurios yra valdomos universalių gamtos reiškinių ir gyvybės formas persmelkiančių kosminės energijos alsavimo ir organizavimo principų. *Qi* sąvoka čia traktuojama kaip gamtoje išsiliejęsi gyvybinė gamtos jėga, jos augimą, kaitą skatinanti energija, kuri turi įtakos įvairių gamtos reiškinių kalvų, kalnų, upių, lygumų, vėjų, vandens srautų ir pan. struktūrinių junginių harmoningiems santykiams, kurie transformuojami į tobulos kompozicijos tapybos, architektūros, sodų ir kitų menų vaizdinių sistemas.

Aukštus estetinius kriterijus atitinkanti meninė kompozicija pagal semantinę šios sąvokos prasmų lauką yra ypatingo universalumo, meninio imlumo reikalaujantis menininko kūrybinės valios diktuojamas meno kūrinio sudėtinių elementų išdėstymas, jų tarpusavio ryšys ir santykis su visuma. Kompozicijos principai yra universalūs, todėl panašiai skleidžiasi skirtingose kūrybos srityse. Vaizduojamoje dailėje kompozicija sukurama pasitelkiant dailininko kūrybinį potencialą, jo talento galią, išdėstant pagrindinius sudėtinius dailės kūrinio komponentus konkrečioje erdvėje, sugretinant, kontrastuojant, harmonizuojant, akcentuojant, tarsi žaidžiant ar improvizuojant meninės raiškos priemonėmis (taškas, linija, štrichas, dėmė, amebinė ar geometrinė forma, plokštuma, tūris, spalva, tonas, pustonis, šviesa, šešėlis ir kiti meno kūrinio vidinę architektoniką formuojantys komponentai), nustatant vaizdo dalių proporcijas ir ritminių struktūrų santykius ir pan.

Konkretaus menininko kompozicijos būdų pasirinkimas priklauso nuo daugybės skirtingų veiksnių: individualių kūrėjo tikslų, pavergusio savo kūrinių įtaigumu mokytojų įtakos, pasirinkto dvasiškai artimiausio meninio stiliaus, orientacijos į konkrečios tradicijos, krypties, mokyklos laimėjimus kompozicijos srityje ir pan. Iš visų menų teorinių kompozicijos problemų recepcijos gausa pirmiausia išsiskiria vaizduojamoji dailė: kaligrafija ir tapyba, kurių kūriniai atspindi įvairius įmanomus dviejų pagrindinių meno kūrinių kompozicines struktūras organizuojančių pradų *yin* ir *yang* santykius. Šie du pradai konkretaus paveikslo vaizdinėje sistemoje suvokiami ne tik kaip priešybė, tačiau ir kaip negalinčios viena be kitos egzistuoti didžiojo Visatos kūrybinio prado raiškos formos, kurios paveikslo vaizdinėje sistemoje nuolatos reikalauja subalansavimo.

Pagal santykį su tikrove vaizduojamosios dailės kompozicija gali būti *iliuzinė*, pagrįsta optikos bei perspektyvos dėsniais, ir *simbolinė*, perteikianti prasminius objektų ryšius ir juose

užkoduotas simbolines prasmes. Kinų dailininkų kūriniuose aptinkame abu šiuos kompozicijų kūrimo būdus, tačiau vyrauja simbolinio mąstymo principai.

Kita vertus, kinų tradicinėje dailėje susiduriame su dviem pagrindinėmis Rytų ir Vakarų dailės tradicijose išsikristalizavusiomis kompozicijos rūšimis uždara ir atvira. Pirmoji yra statiška, racionali, taisyklinga, sukurianti rimties būseną, o antroji, priešingai – dinamiška, ekspresyvi, kupina spontaniškumo ir improvizacijos dvasios. Jos atmainos – asimetriškoji, diagonalioji, fragmentinė, kurių sudėtiniai elementai išdėstomi išcentrinėmis kryptimis arba tolygiai nepabrėžiant svarbiausios dalies.

Tarp visų atviros kompozicijos atmainų kinų ir jų įtakotose kitose Rytų Azijos tapybos tradicijose akivaizdžiai vyrauja asimetriško komponavimo principai. Dailininkas, gilindamasis į gamtos dėsnių ir dailės istorijos raidą, suvokia, kad simetrijos pažeidimas ir asimetrijos elementų įvedimas kuriamoje kompozicijoje atveria kūrėjui daugybę naujų galimybių menininko santykio su kuriamu objektu, improvizacijos, žaidybiškumo išryškinimui nei statiškos, besiremiančios griežta simetrija kūrybos koncepcijos. Kinų bei japonų tapybos meistrams asimetriškumas yra individualesnio, subtilesnio grožio paieškos būdas, kadangi jis padeda išryškinti savitą unikalų santykį su vaizduojamu objektu. Todėl skirtingais kūrybinės evoliucijos tarpsniais, siekdamas sustiprinti kuriamų vaizdinių emocinį įtaigumą, sąmoningai pažeidžia simetriją ir savo siekių įgyvendinimui pasitelkia asimetriško komponavimo principus.

Tačiau kinų tapyboje retkarčiais aptiksime ir mažiau būdingus uždarus simetriško komponavimo principus, kai kompozicijos elementus grupuojant centriškai apie pagrindines vaizdo ašis bei taškus, sukuriamas pusiausvyros, darnos, stabilumo, užbaigtumo išpūdis. Toks griežtai reglamentuotas simetriškų kompozicijos dėsnių panaudojimas yra mažiau būdingas kinų vaizduojamosios dailės tradicijai ir dažniausiai skleidžiasi kaip pagalbinė priemonė universalios asimetriškos kompozicinės sistemos viduje. Pavyzdžiui, peizažo tapyboje aptinkamas M. K. Čiurlionio pamėgtas vadinamosios *veidrodinės horizontalios simetrijos* principas. Tai yra toks vaizdinių sistemos komponavimo būdas, kai *meno kūrinyje atsiranda nuo horizontalios ašies vienodu atstumu simetriškai nutolę objektai ir formos, tarsi atsispindintys vaizdai vandens paviršiuje*. Šie objektai gali būti antropomorfinės figūros, augalai, medžių grupės, architektūros detalės, žmonių siluetai.



Schematiškas vieno kampo kompozicijos pateikimas pagal Ma Yuan paveikslą „Pasivaikščiojimas kalnų takeliu pavasarį“

Gilinantį į kinų dailės kompozicinių sprendimų specifiškumą neverta užmiršti, kad kinų tapyba, kurią apibūdiname ne kaip tikrovės kopijavimą ar imitavimą, o pirmiausia kaip „idėjų tapybą“, labiausiai yra sutelkta į idėjas, o ne daiktų regimybės perteikimą. Šis kinų tapytojų savo kontempliacijos objektų suvokimo specifiškumas neišvengiamai atsispindi ir jų kompozicijos sampratoje, ir praktiniuose kompoziciniuose meno kūrinių sprendimuose. Idėjos prioritetą reikalauja kad savo kūriniuose perteikdamas supančio pasaulio reiškinius menininkas pasitelktų tik tokį ribotą daiktų ar kompozicijos elementų skaičių, kurį aiškiai suvoktų meninė sąmonė. Čia ir išryškėja vienas esminių specifinių kinų tapybos bruožų, radikalai jį skiriančių nuo į natūrą orientuotos Vakarų dailės tradicijos, kurioje dailininkai žvelgdami į supantį pasaulį neįveda kinų „idėjų tapybai“ svarbios intelektualinės skirties. Todėl lyginant gausybės elementų prisodrintus Vakarų dailininkų kūrinius su kinų tapytojų kūrinių pastebimas pastarųjų tapybinių kompozicijų išorinis asketiškumas ir detalių skurdumas.

Kinai kūrinių kompozicijose dažniausiai nevaizduodavo daugiau nei penkių objektų. Todėl, pavyzdžiui, nors bambukai dažniausiai natūralioje gamtoje auga didžiulėmis grupėmis kinų bambuko tapybos meistrai paprastai tapo ne daugiau nei kelis jo stiebus, meistriškai įkomponuotus paveikslų erdvėje. Tą patį dėsnį aptiksime ir kinų peizažuose vaizduojant medžius, čia akivaizdžiai vengiama perkrovimo neesminėmis detalėmis. „Europiečiams, taip įpratusiems prie gausybės daiktų, dauguma kinų kompozicijų atrodo ganėtinai skurdžiomis. Turinio koncentravimas į esminius bruožus kinų tapyboje reiškia mažiausią kombinacijų skaičių, paprastai ne daugiau penkių figūrų, ką galima be vargo pailustruoti, lyginant Kristaus ir Konfucijaus gyvenimo scenas. Jei ikonografinė tradicija reikalauja daugiau nei penkių figūrų pavaizdavimo, kompozicija yra skaidoma į keletą mažesnių grupių“ (Rowley, 1947, p. 86). Šis „penkių dėsnis“ suteikia kinų dailininkams galimybę neperkrauti savo darbų antraeilėmis neesminėmis detalėmis, padeda lavinti kompozicijos ir joje esančių vaizdinių sistemos balanso pajutimą.

Kita vertus, tokioje neperkrautoje kompozicinėje sistemoje kiekvienas daiktas ar peizaže vaizduojamas objektas yra *glaudžiai susijęs su kitais daiktais, elementais*. Visi jie yra nuolatiname energijų judėjimo, kaitos procese ir pulsuoja savita energija, gyvenimo ritmais. Jų harmoningas suderinimas yra sudėtingas uždavinys, kuris parodo kūrėjo profesionalumo ir sintetinio meninio apibendrinimo galios lygį. Ir galiausiai, glaudus žmogaus ir kraštovaizdžio pagrindinių segmentų ryšys yra apsprendžiamas įvairiais gamtos pokyčiais, kurie veikia žmogų, jo savijautą. Tik tarp skirtingų elementų surastas kompozicinis išdėstymas, elementų energetinis balansas kuria grožį ir harmoniją, o nukrypimas nuo balanso rodo jausmo, profesionalumo, meistriškumo, estetinio skonio trūkumus.

Vadinasi, komponuojant dailininkui reikia taip paveiklo erdvėje išdėstyti skirtingus kompozicijos elementus, formų konfiguracijas, erdvių, plokštumų santykius, spalvas, jų

toninius, kontrastinius santykius, vienalaukių ryšius ir daugybę kitų sudėtinių paveikslų vaizdinės sistemos komponentų, kad jų santykis būtų neperkrautas nereikalingomis detalėmis ir išraiškingas. „Tapant peizažą, reikia atkreipti dėmesį į teisingą sudėtinių dalių išdėstymą ir jų santykį. Tai – pagrindinis peizažo principas. Paveiksle turi būti tikslingas visos kompozicijos ir jos sudėtinių dalių išdėstymas. Kai menininkai tai supras, tada jie įsisavins daugiau nei pusę tapybos principų“ (Dong Qichang, 1965, p. 105).

Penkių dinastijų valdymo laikais ir Song epochoje klestėjusi peizažo tapybos estetika ne tik išsiskiria išskirtiniu dėmesiu meninės kompozicijos problemoms, tačiau ir kryptingu jų sprendimu. Nors su intelektualais konkuravusioje Akademijos narių vadinamoje akademikų dailės tradicijoje apie X–XI a. bandyta suformuluoti universalias kanoniškas komponavimo taisykles pagrįstas griežtomis normatyvinėmis rekomendacijomis, tačiau jas stipriausiai paveikia intelektualūs daoizmo ir čan estetikos tradicijų šalininkai iš kurių pirmiausia reikia išskirti Jing Hao, Li Cheng, Fan Kuan, Li Tang, Ma Yuan, Ma Lin ir Xia Gui, kurie išplėtoja tiek monumentalaus panoraminio, tiek ir intymaus kamerinio peizažo perspektyvinius ir kompozicinius principus. Būtent jie kuria esmiškai naujo erdvinio peizažo su skirtingais planais kompozicijos principus, kurių pamatai buvo klojami Jing Hao ir Li Cheng estetikoje bei peizažo tapybos praktikoje. Minėti autoriai daug dėmesio skiria peizažo sudėtinių komponentų harmoningam apjungimui į vieningą meninių vaizdinių sistemą. Fan Kuan kompozicijose jo pirmtakų kompozicinių sprendimų vieningumas pažeidžiamas įvedant didžiulių kalnų masyvus, kas ženkliai apriboja kinų klasikinei dalei svarbių erdvės problemų sprendimą. Tokio kompozicinių problemų sprendimo poveikis jaučiamas ir akademiku apibūdinamo Guo Xi peizažuose, kuriuose regime dar geriau subalansuotas grafinio stiliaus kompozicijas.

Dėmesį kompozicijos problemoms savo traktate ir kūryboje skiria Penkių dinastijų valdymo laikais kūręs garsus teoretikas ir tapytojas Jing Hao, kurio paveikslai iš amžininkų aplinkos išsiskiria kruopščių įvairių paveikslų formalių struktūrų, spalvų komponavimu. Savo traktate jis nuolatos pabrėžia pamatinių kompozicijos principų įvaldymo svarbą, o meno kūrinio kompozicinių problemų tobulumą tiesiogiai sieja su pusiausvyros principo įvaldymu. Iš čia plaukia jo išskirtinis dėmesys *yin* ir *yang* harmoningai sąveikai. Niekas Jing Hao požiūriu negali būti sukurta tik su *yin* arba tik su *yang*. Tas, kas savyje turi tik vieną iš jų, yra arba žvėris, arba barbarai, o tie, kuriuose yra *yin* ir *yang* subalansuoti, yra žmonės.

Kokybiškai naujas kompozicinių problemų sprendimo etapas išryškėja įstabia harmonija dvelkiančiuose didžiųjų Song dinastijų laikų meistrų darbuose. Pirmiausia Li Tang kūriniuose, kuriuose ryškėja ne tik meistriškas skirtingų erdvių planų santykių sprendimas, tačiau ir savitų asimetriško komponavimo principų užuomazgos. Pastaroji tendencija visa jėga išsiskleidžia kompozicijos meistrų Ma Yuan, Ma Lin ir Xia Gui pabrėžtinai asimetriškuose *atviruose* žvilgsniui kompoziciniuose sprendimuose, kuriuose į pirmą planą apatiniam paveikslų kampe

dažniausiai ištraukiamas pagrindinis kompozicijos akcentas, o toliau, išnaudojant neužpildytos erdvės emocinio poveikio galimybes, subalansuotai išdėstomi antro ir trečio plano elementai.

Tikras kompozicijos meistras intelektualų tapybos tradicijoje suvokiamas kaip klajūnas, ieškantis savo kelio, tiesos ir grožio pažinimo ypatingų formų tikslingumu ir harmonija išsiskiriančiame gamtos pasaulyje. Judėdamas šiuo pažinimo keliu, kurio kulminaciniu sąmonės nušvitimo ir būties atsivėrimo simboliais tampa paveikslų kompozicinėje sistemoje tuščios, neužpildytos erdvės, jis kartu suvokia kad harmoningi gamtos formų santykiai yra pavyzdys menininkui siekiančiam kurti kompoziciniu požiūriu nepriekaištingus meno kūrinius.

Kompozicinio mąstymo tobulumas kinų peizažo tapyboje, mano akimis žvelgiant, savo viršūnę pasiekia Ma Yuanio kūriniuose „Pasivaikščiojimas kalnų takeliu pavasarį“ ir „Vienišas žvejys žiemos ežere“. Šių paveikslų atvirus kompozicinius ir erdvinis sprendimus galima traktuoti ne tik kaip aukščiausio kinų dailės raidos tarpsnio paskutinį skambų kompozicinio mąstymo akordą, bet ir kaip siekiamybės idealą vėlesnių kartų tapybos meistrams. Pasaulinėje tapybos istorijoje nedaug rasime meistrų, prilygstančių jam kompozicinio mąstymo brandumu ir platinės išraiškos vienybe. Minėti paveiksai yra persmelkti harmonijos ir muzikalumo; visos netgi smulkausios jų detalės nepriekaištingai tiksliai įkomponuotos ir harmoningai sąveikauja tarpusavyje. Jam lygių kompozicijos požiūriu kūrinių vėlesnėje kinų tapybos istorijoje nebeaptinkame. Tuose paveiksluose skleidžiasi absoliuti vaizdinės sistemos harmonija, kompozicijos yra paremtos visų sudėtinių komponentų subalansavimo principu.

Neatsitiktinai įtaigius intelektualų tradicijos šalininkų išplėtotos atviros kompozicijos principus dėl jų įtaigumo perėmė ir akademikai. Todėl jei akademinės pakraipos vaizduojamosios dailės šalininkų traktatuose aptiksime ir normatyvines nuostatas ir rekomendacijas, jos jau yra paremtos iš esmės kitokios kompozicijos principais. Besąlygišką prioritetą kinai teikia *atvirai kompozicijai*, kadangi ji geriau atitinka jų erdvės, laiko ir energetinių būties srautų sampratą, jos dinamišką ekspresyvų pobūdį, sugebėjimą spontaniškai skleisti didžiulėse kinų peizažų erdvėse.

Kinų tapytojai, tarsi žinodami šiuolaikinės eksperimentinės suvokimo psichologijos išvadas apie tai, kad žmogus kaip reikiant iš karto tegali suvokti ne daugiau kaip penkis objektus, kuria gan santūrias, ne daugiau kaip iš penkių sudėtinių dalių kompozicijas. Jei elementų ar žmonių figūrų yra daugiau, jie paprastai skaido juos į atskiras sąlygiškai savarankiškas grupes. „Peizažo tapyboje – tegu ir pavaizduotas žmogus, tačiau jis turi būti jaučiamas visur. Todėl kuriant kompoziciją, jos struktūrą, ritmą, turi skleisti gyva kūrybinės individualybės dvasia, tačiau jokių būdu ne pedantiškas Qin dinastijos pradžios šlovingų vardų pamėgdžiojimas“ (Qi Baishi, 1969, p. 512).

Gvildenant kinų peizažo tapyboje išgalėjusias kompozicines sistemas, sunkumų kyla aptariant horizontalius peizažo tapybos ritinėlius, kurių neįmanoma analizuoti pagal Vakarų

kompozicijos teorijoje ir praktikoje galiojančias schemas, kadangi, greta erdvinių struktūrų, šioje peizažo tapybos srityje išskirtinę svarbą įgauna laikinės: ritmas, jo sulėtinimas, pagreitinimas, pauzės ir pan. Vakarų dailininkai paveikslų kompoziciją konstruoja aiškiai apibrėžtoje paveikslų rėmais ribotoje erdvėje. O ritinėlio formos peizažas, atskiri jo fragmentai yra atviri suvokimui iš kelių skirtingų pusių. Todėl kalbant apie horizontalių peizažų konstravimo principus, daug prasmingiau yra kalbėti apie formų organizacijos principus ne tik erdviu, tačiau ir laikiniu aspektu, kadangi kompozicijos plėtotėje išskirtinę svarbą įgauna įvairios vizualios periodiškai pasikarojančios ritminės struktūros, pauzės, intensyviau užpildytos ar išretintos erdvės. Čia, greta improvizaciniais principais paremtų motyvų pakartojimo, regime pagreitinimus ir sulėtinimus. Toks komponavimo principas akivaizdžiai regimas subtilaus Šiaurės Song dinastijos valdymo laikų peizažo tapybos meistro Xu Daoningo (970 – 1051/53) paveiksle „Meškeriojimas kalnų sraute“, kuriame iš dešinės į kairę ir atvirkščiai skirtinguose planuose vaizduojamos ritmiškai pasikartojančios lanksčių vienas su kitu susijusios kalnų virtinės ir taip pat ritmiškai pasikartojančios upės kranto linijos. Panašius komponavimo principus regime ir Go Xi paveiksle „Ruduo Geltonosios upės slėnyje“.

Sugretinant kinų tapytojų kompozicinių sprendimų ypatumus su klasikinės Vakarų dailės, neišvengiamai susiduriame su tam tikrais sunkumais, pavyzdžiui, dėl Vakarų linijinės perspektyvos įtakos išaugusį meno mylėtoją stebina kinų paveikslų pirmame plane vaizduojamos neįprastai mažos žmonių figūros. Šių kinų paveikslų kompozicinių sprendimų ypatumą galima dalinai paaiškinti vyraujančiu „paukščio skrydžio“, tai yra iš aukštai žemyn, požiūrio tašku į paveiksle vaizduojamą vaizdinių visumą. Kinų peizažo tapyboje įprastas nedidelių žmonių figūrų vaizdavimas neturi nieko bendro su plačiai paplitusiais Vakarų autorių knygose klaidingais požiūriais apie žmogaus menkumą priešdidingą gamtą. Toks supriešinimas svetimas kinų estetikos ir meno tradicijai, kuri daugiau pabrėžia žmogaus *vientisumo* su gamta idėją, jo *įtrauktumą* į gamtinių procesų ciklą. Kadangi žmogus tokioje estetinių požiūrių sistemoje yra suvokiamas pirmiausia kaip neatsiejama gamtos procesų dalis, todėl ir priklausomai nuo pasirinkto požiūrio taško, perteikiamas toks žmogaus ir gamtos santykis.

Kitas specifinis ypač kinų peizažo tapyboje įsitvirtinęs kompozicinių paveikslų sprendimų bruožas – išskirtinis dėmesys erdvės problemų sprendimui, skirtingų erdvinių planų išskyrimui arba sugretinimui. Čia kitaip nei Vakarų estetikos ir dailės tradicijoje siekiama panaikinti ribas, skiriančias subjektą ir objektą, todėl peizažų kompozicijose dailininkai siekia parodyti žmogaus įtrauktumą į gamtinių procesų ciklą. Mažų figūrų vaizdavimas yra būdas vaizdžiai parodyti dalies (individo) įjungimą į universalesnę (gamtos) sistemą.

Kūrėjas mąstytojas, poetas, dailininkas kinų estetikos ir meno tradicijoje suvokiamas kaip klajūnas, ieškantis savo kelio, autentiško tiesos ir harmonijos pažinimo neišsamiama grožio ir harmonijos formų įvairovėje išsiskiriančiame gamtos pasaulyje. Judėdamas šiuo tiesos ir grožio

pažinimo keliu, kurio kulminaciniu sąmonės nušvitimo ir būties atsivėrimo simboliais tampa paveikslų kompozicinėje sistemoje tuščios, neužpildytos erdvės, jis kartu tarsi išsivaduoja iš fenomenalaus pasaulio poveikio įtakos įsiveržia į kitą būties procesų suvokimo plotmę ir radikaliai transformuojamas savo nuskaidrėjusią sąmonę, išplečia regimybės ribas.

Iš pirmą kartą Ne-būties, Tuštumos atsirandančios erdvės ribos nėra aiškiai apibrėžtos, vieną erdvinį planą keičia kiti miglose tarpstantys toliai. Nuolatos horizontaliuose peizažuose pasikartojančios tuščios erdvės, neužpildyti paveikslų plotai turi suvokėjui priminti apie erdvės bekraštybės idėją. Todėl paveikslų erdvės čia nuolatos plečiasi, peizažo ritinėlįje ritmiškai gimsta naujos formos, kalnus keičia vaizdingi tarpekiai, slėniai, kalvos, vandens srautai, vienišos pabirusios kalnų papėdėse pušys, gluosniai, vienus tolius keičia kiti išnyrantys kitame peizažo erdviniam plane. Daugelis vertikalių, rečiau horizontalių peizažų kompozicijų konstruojamos pasitelkiant ritminių struktūrų sugretinimus, kartojant vis intensyvesnį masių kalnų ar uolų, tarpeklių, akmenų sąveikos formų plėtotę. Ši svajingų klajonių peizažo erdvėje, tiesos ir grožio vaizduotės pasaulyje ieškojimų kelią rodo pagal atvirkštinės perspektyvos principus sukomponuoti peizažo sudėtiniai elementai, įvairūs simbolinė prasmę turintys įvaizdžiai ir detalės.

Vadinasi, kinų dailininkas, kurdamas peizažo kompozicinę sistemą, ne vaizduoja kokį nors konkretų gamtos pasaulio fragmentą, o remdamasis prisiminimo estetika ir savo vaizduotės polėkių galia, kuria naują alternatyvią realiam gamtos pasauliui tikrovę, kurioje visa mus supančio pasaulio, Visatos procesų įvairovė, pasitelkiant simbolių ir metaforų kalbą, ne tik talpinama paveikslų erdvėje, tačiau ir brėžiamos būties procesų sklaidos perspektyvos už konkrečios paveikslų kompozicijos ribų. Tai paaiškina du kitus svarbius kinų peizažų kompozicinės sistemos konstravimo ypatumus: pirmiausia, kodėl kinų peizažo kompozicijos sampratai toks reikšmingas yra rėmų nebuvimas ir, antra vertus, kodėl išskirtinę svarbą paveikslų vaizdinės sistemos interpretacijoje įgauna neišbaigtumo, neišsakymo, estetinės užuominos, kitais žodžiais tariant, *non finito* principas. Kinų peizažo tapyboje simbolinė vaizdinių sistemą sąmoningai yra konstruojama taip, kad kuriamas peizažo vaizdas atrodo neužbaigtas. Toks estetinės užuominos principas žiūrovą tarsi skatina pratęsti klajones nutapytais keliais ir takeliais vaizduotėje. Pasaulis, kaip minėjome, kinų estetinėje sąmonėje yra suvokiamas kaip nenutrūkstamas Visatoje ir gamtoje vykstančių virsmų procesas, gamta yra šio proceso dalis, o meno kūrinys vaizduoja tik fragmentą šio bekraščio ir nuolatos patiriančio sudėtingiausios metamorfozės pasaulio.

MENININKAS, MENINĖS KŪRYBOS PROCESAS IR MENO KŪRINYS

Menininko vaizdinys

Gvildendami kinų meno filosofijos problemas, neišvengiamai susiduriame su savita menininko samprata, kuri gerokai skiriasi nuo Vakaruose vyraujančių požiūrių į menininką, jo santykius su supančiu pasauliu ir meninės kūrybos procesą. Todėl siekiant geriau pažinti kinų meno filosofijoje susiformavusios sistemos „menininkas“ – „supantis pasaulis (kinų dailėje tai yra pirmiausia gamta)“ – „meninė kūryba“ – „meno kūrinys“ – „meno suvokimas“ savitumą tikslinga pradėti nuo *meninės kūrybos subjekto* arba *menininko*, kuris Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijoje neretai įvardijamas *genijaus* ir *talento* sąvokomis. Tiesą sakant, vakarietiškas menininko išskirtinumo sureikšminimas kinų meno filosofijai nėra būdingas, kadangi Kinijoje menininkas save pirmiausia suvokia tradicijoje, kaip neatsiejamą iki tol gyvavusios kultūros tradicijos dalį, o perdėtas egocentrizmas, nuopelnų svarbos sureikšminimas čia traktuojamas kaip akivaizdus asmenybės *paviršutiniškumo* ir *nevisavertiškumo* požymis.

Menininko funkcija visuose civilizaciniuose pasauliuose siejasi su skirtingo nuo gamtos vaizduotės polėkių gimdomo meno pasaulio kūrimu. Įgyvendinant šią funkciją išskyla konkretaus menininko asmenybė, jos kūrybinis potencialas, išsilavinimas, talento galia, santykis su anksčiau gyvavusiomis meno tradicijomis. Nepakeičiamų žmonių nėra visuose kūrybos srityse, išskyrus meną, kur išskirtinę svarbą įgauna unikalūs menininko talentas, jo individualus kūrybinis potencialas, imlumas išorinio pasaulio įspūdžiams, sugebėjimas reikšti savo kūrybinius sumanymus įtaigia menine forma. Šiuo aspektu žvelgiant į menininką, apie jokią metafizinį jo sugebėjimų sureikšminimą nekalbama, kadangi konkrečių savybių visuma nulemia meninės veiklos rezultatų savitumą ir estetinę vertę.

Menininkas ir meno teoretikas tradicinėje kinų kultūroje dažniausiai yra tas pats žmogus. Jis kaip savita asmenybė formuojasi *wen* kultūros aplinkoje, vertina jos laimėjimus, kūrybinėje veikloje pasikliauna savo talentu, įvairiapusio išsilavinimo teikiamomis galimybėmis, anksčiau sukauptos meno tradicijos galia, jos įsisavinimu ir tolesniu plėtojimu, kuris suteikia galimybę gimdyti sudėtingiausias minčių ir įspūdžių junginius. Čia subjektyvumo, savito pasaulio regėjimo veiksnys įgauna ypatingą aktualumą, nes niekas, išskyrus patį menininką, negali išreikšti savo santykio su pasauliu taip nepakartojamai kaip jis. Siekdamas išreikšti savo dvasinio gyvenimo pilnatvę, jautriausius vidinius išgyvenimus, slapčiausias mintis jis persijungia į tą kūrybingos asmenybės saviraiškos sritį, kurioje subjektyvumas ieško emocinių ir intelektualų ryšių su kitų žmonių jausmais bei išgyvenimais.

Gvildenant menininko problemas kinų kultūros tradicijoje, pažymėtina, kad jo, kaip ir meno, socialinis statusas kinų visuomenėje nuo kinų imperijos atsiradimo laikų buvo aukštesnis, galbūt tik išskyrus Renesansą Vakarų kultūros tradicijoje, kai regime panašią menininko vietą socialinėje hierarchijoje. Menininko statuso iškilimas kinų civilizacijoje tiesiogiai siejasi su meniniais šalį valdančio elito poreikiais ir menininkų sluoksnio aktyviu įsijungimu į valstybės valdymo struktūras. Kita vertus, aukštam menininkų socialiniam statusui įtaką daro ir kinų imperijoje gyvavusi valstybinių egzaminų sistema, kuri iš pretendento į aukščiausius valstybinės tarnybos postus reikalauja gero meno teorijos pažinimo ir praktinių įgūdžių kaligrafijos, tapybos, poezijos ir kitų menų srityse. Galiausiai šis šimtmečiais vystomas imperijos valdymo struktūrose meno sferos svarbos suvokimas padeda tokiems požiūriams išsiskirti kinų intelektualiniame elite, kas savo ruožtu taip pat sąlygoja menininko socialinio statuso augimą.

Norėjęsi taip pat atkreipti skaitytojų dėmesį, kad skirtingai nei Vakaruose, kinų kultūroje sąvoka „menininkas“ yra glaudžiau susijusi su sąvoka „tradicija“, kadangi tikro menininko gimimas čia susisieja su gyvybingos tradicijos įsisavinimu, jos vaisinga tąsa. Iš čia kyla „meno kelią“ pasirinkusiai asmenybei keliamas reikalavimas: sekti didžiųjų praeities meno meistrų nubrėžtais keliais. Tačiau kartu didis menininkas čia kartu suvokiamas ir kaip didis savo srities meistras. Jo idėjų, kūrybos principų unikalumą, poveikio galią tiesioginiams mokiniams ir adeptams įvairiuose meno filosofijos pakraipose ir mokyklose nulemia ne tik ištikimybė konkrečiai gyvuojančiai tradicijai, tačiau ir daugybė kitų estetinių ir etinių veiksmų. Pavyzdžiui, konfucianizme, greta kilnaus žmogaus idealų, griežtų etinių elgesio principų, svarbia tikro menininko misija yra laikomas ir nuolatinis naujų tolesnės tradicijos plėtotės kelių, stiliaus bruožų, meninės išraiškos galimybių ieškojimas, atvėrimas ir praturtinimas. Daoizme ir čan neaptinkame taip akivaizdžiai išreikštų tradicinių ir normatyvinių nuostatų. Tačiau visose pagrindinėse kinų meno filosofijos kryptyse didis menininkas yra suvokiamas ir kaip Mokytojas, kuris siekia naujame lygmenyje sintetinti savo pirmtakų idėjas, kūrybos principus, atskleisti naujas konkrečios meno srities raidos perspektyvas.

Ši mūsų konkrečiame kontekste pavartota sąvoka „Mokytojas“, kaip ir daugelis kitų kinų estetikoje ir meno filosofijoje vartojamų, yra situacinė, daugiareikšmė, turinti nemažą priklausomumą nuo konkretaus konteksto konotacijų, kurių esmę padeda geriau suprasti dailininkų terpėje iš senovės paplitusio priesako: „Kurti remiantis Mokytoju“ interpretacijos. Šia sparnuota fraze kinų estetikos ir meno tradicijoje įvardijamas ne tik konkretus tiesioginis mokytojas ar didis konkrečios meno srities meistras, tiesiogiai teikiantis žinias savo mokiniams, tačiau ir pats *Gyvenimas* bei *neišsemiama Gamtos pasaulio harmonija*. Ji skleidžiasi priešais imlaus grožiui menininko akis kaip atversta *Gyvenimo* ir *Gamtos* knyga. Vadinasi, „meno kelią“ pasirinkusiai asmenybei būtina mokytis skaityti, šifruoti *Gyvenime* ir *Gamtoje* glūdinčių gelminių reiškinių, simbolių, metaforų ir vaizdinių prasmes. Kitas svarbus autentiško menininko tapsmo veiks-



Li Zai. Tao Yuanming sugrįžimas į namus. 1424 m. Tušas, popierius

nys yra *wen* kultūros šerdį sudarančių ir elito vystomos menų hierarchijos viršūnėje esančių poezijos, kaligrafijos ir tapybos principų meistriškas įvaldymas.

Iš tikrųjų menininko asmenybės laipsnišką išsilimą išsilavinusių žmonių sluoksniuose dar daugiau nei prieš du tūkstantmečius Han imperijos gyvavimo laikais lydi muzikos, poezijos ir kaligrafijos principų įsisavinimo svarbos suvokimas ir šių menų išsiskyrimas į savarankiškas kūrybinės veiklos sritis, o vėliau ir iš kaligrafijos išsivysčiusios tušo tapybos principų įvaldymo svarbos suvokimas. Šios tendencijos akivaizdžios tampa Jin dinastijos valdymo laikais, tačiau išsiskleidžia tik Tang epochoje, kai ženkliai pagausėja intelektualų rašto žinovų ir menininkų socialinis sluoksnis. Jo įtakos imperatorių rūmų aplinkoje ir visuomenės gyvenime augimas kinų civilizacijoje tiesiogiai siejasi su besikeičiančia meninių disciplinų prisodrinta valstybinių egzaminų aukšto rango valdininkams sistema ir kaligrafijos, poezijos, muzikos plitimu ne tik aristokratijos sluoksniuose.

Menininko įvaizdžio tapsmui tradicinėje kinų kultūroje įtaką daro daug skirtingų veiksnių, tačiau pirmiausia įtakingiausiose filosofinėse mokyklose – konfucianizme, daoizme ir čanbudizme – besiformuojančios idėjos, kurios sąveikaudamos papildė vienas kitą. Pagrindinių menininkui priskiriamų savybių visuma skirtingais istorinės raidos tarpsniais keičiasi, tačiau daugelis pamatinių nuostatų išlieka stabiliomis. „Kai kinų teoretikai vardina

savybes, būtinas menininkui, jie neišvengiamai sujungia konfucinius ir daoistinius idealus. Panašiai kaip šie du mokymai susijungia neokonfucianizme, jie sugyvena vienas su kitu menininko asmenyje, kuris paprastai savo išsilavinimu yra mokslininkas konfucianistas ir daoistinis atsiskyrėlis savo nuostatose. Tokių skirtingų savybių jungtis teikia kinų menininkui santūrumą ir jėgą. Jo kūryba buvo pažymėta didingumu, kai konfucinis sveikas protas, saiko jausmas ir aiškumas jungiasi jame su laisve, natūralumu, paslaptingo skraiste būdinga daoizmui“ (Rowley, 1947, p. 22).

Kinų ir Vakarų civilizacijose regime skirtingus požiūrius į menininko erudiciją. Vakarų meno filosofijoje menkai vertinama menininko erudicija, kuri priskiriama mokslininko kompetencijos sričiai, o kadangi kūryba skleidžiasi praktinio pažinimo srityje, čia įsivyrąja požiūris, kad erudicija jam jokių ypatingų pranašumų nesuteikia. Kinų meno filosofijai, suartinančiai menininko ir mokslininko asmenybes, jų interesus ir kūrybinės veiklos tikslus, toks požiūris yra svetimas. Čia įsivyrąja nepalyginamai pagarbesnis požiūris į menininko išsilavinimą; aukštai vertinama menininko erudicija, jo išsilavinimo fundamentalumas, įvairiapusiškas gyvenimo ir gamtos reiškinių pažinimas visose, net atrodančiose nereikšmingai, jų apraiškose. Kinų dailininkų aplinkoje paplinta patarlė: „Prieš imant į rankas teptuką reikia pėsčiomis nueiti dešimt tūkstančių *li* ir perskaityti dešimt tūkstančių knygų“. Toks „meno kelią“ pasirinkusios asmenybės pirmapradžių uždavinių formulavimas vaizdžiai liudija apie atsakingą kinų požiūrį į menininko profesijos pasirinkimą.

Įdėmiau analizuodami didžiųjų kinų menininkų intelektualines biografijas, įsitikinsime, kad priklausomai nuo jų socialinės padėties, gyvenimo būdo, auklėjimo formuojasi skirtingi požiūriai į supantį pasaulį, gamtą, gyvenimo ir kūrybinės veiklos tikslus, filosofinius, religinius mokymus, konkrečius estetinius ir meninius požiūrius. Visą tai ir sudaro konkrečiai tradicijai, kryptčiai, mokyklai priklausančių menininkų pasaulėžiūros pagrindą. Kartais tos pasaulėžiūrinės nuostatos nėra aiškiai išreikštos, neretai jos patiria kūrybinės evoliucijos eigoje esminius pokyčius, kartais skirtingos pasaulėžiūrinės pozicijos suartėja ir savitai reiškiasi menininko estetinėje pasaulėžiūroje, tačiau kaip tai bebūtų, niekuomet negalima ignoruoti šio svarbaus veiksnio, siekiant suvokti gelminius menininko kūrybos sluoksnius.

Būtina bet kokios prasmingos meninės kūrybinės veiklos sąlyga čia dažniausiai teigiama per ypatingas įgimtas ir per gyvenimą išplėtotas kūrybines galias, vadinamas talentu. Kita vertus, suvokiama, kad kiekvieno konkretaus menininko kūrybinės veiklos rezultatai, jo poveikio jėga visuomeninei sąmonei, sugebėjimas kūryba komunikuoti su kitais visuomet tiesiogiai priklauso nuo konkrečios asmenybės mastelio, jo humanitarinės kultūros, imlumo, sugebėjimo atsiriboti nuo neesminių, empirinių kūrybos aspektų ir menininko *talento* galios. Talentas čia suvokiamas kaip sudėtinga asmenybės psichinės struktūros organizacijos struktūra, kuri nulemia kūrybos galimybes ir jų sklaidos kryptį, menininko pasirinktą kūrybos formą

ir meninės veiklos kryptį. Menininko kūrybiškumas visada skiria vieno menininko kūrybos gelmę ir įtaigumą nuo kito bei daugybės eilinių žmonių.

Iš mūsų aptarto išsilavinimo ir erudicijos svarbos kinų meno filosofijos tradicijoje tiesiogiai išsirutulioja ir talento universalumo ir meistriškumo tobulinimo būtinybė. Kinų meno filosofijos traktatuose daug kalbama apie įvairius menininko kūrybinės veiklos rezultatus, įtaką darančius veiksnius, iš kurių nuolatos išskiriamas meninės raiškos universalumas, geras artimų meno rūšių, pirmiausia „trijų didžiųjų menų“ (poezijos, kaligrafijos, tapybos), meninės išraiškos priemonių įvaldymas. Kita vertus, aptariant besivystantį menininko talentą, Kinijoje vertinamas ne tik kūrybinės raiškos universalumas, tačiau ir išpuoselėtas profesionalumas pagrindiniuose žanruose ir netgi siaurose konkrečių meno formų, detalių, objektų vaizdavimo srityse, kuris suvokiamas kaip svarbus vaisingo menininko meistriškumo tobulinimo veiksnys. Taigi daugelis menininkų konkrečiais gyvenimo ir kūrybinės veiklos tarpsniais susitelkia į konkrečių meno žanrų, pavyzdžiui, konkrečių kaligrafijos uždavinių ar, pavyzdžiui, bambuko ar laukinės slyvos tapybos principų tobulo įvaldymo, o, įgyvendinęs šį uždavinį, pereina prie kito ir taip toliau, nuosekliai žingsnis po žingsnio juda toliau siekdamas meistriškai įvaldyti konkrečios meninės išraiškos srities galimybes. Klasikiniais tokios autentiškos kūrybos sampratos pavyzdžiais galima laikyti Mi Fu, Zhao Mengfu, Shi Tao ir daugybę kitų didžiųjų kinų dailės meistrų darbus.

Konfucinei estetikai, skirtingai nei Vakarų romantinės, neklasikinės ir modernistinės estetikos tradicijoms, svetimas genijaus kultas, jo savivalės iškėlimas. Čia vyrauja prieš subjektyvumą nukreipta nuostata, menininko siekis suvokti save tradicijoje, prislopinti savąjį „aš“ ir atvira širdimi pasinerti į rašto kultūros tradiciją. Todėl konfucinės estetikos formuojamas menininko vaizdinys pirmiausia siejasi su civilizuotumu, konfucinės rašto kultūros tradicijos pažinimu, asmenybės lavinimusi, nuolatinio tobulėjimo išplaukiančiu iš nepasitenkinimo pasiektais rezultatais. Tai skatina vadovavimasis Konfucijaus priesaku „Kas trokšta greito pasisiekimo, tas nepasiekia tikslo“ (Konfucijus, 2013, p. 164). Daoizmo šalininkai suminkština konfucinės menininko teorijos apibrėžtumą ir įveda kūrybinio mąstymo spontaniškumo svarbą grindžiančias idėjas, aukština spontaniškumo ir improvizacijos svarbą menininko kūrybos procese. Šias daoistines nuostatas savitai plėtoja čan šalininkai, stiprindami meditacinius ir introspekcinis aspektus. Šių skirtingų menininkų sampratų sąveikoje ankstyvaisiais viduramžiais menotyrinės pakraipos traktatuose ryškėja skirtingų menininkų tipų teorijos arba, kitais žodžiais tariant, menininkų skirstymas į įvairias pagal pasiektą profesinio meistriškumo lygį kategorijas.

Pradedant V a. Xie He traktatu kinų estetikos tradicijoje įsigali dailininkų dalijimo į trijų pagrindinių kategorijų – *aukščiausio*, *vidutinio* ir *žemiausio* – bei devynių smulkesnių gradacijų klasifikavimo tradicija, kuri su nežymiais pokyčiais išlieka daugelyje vėlesnių estetinių tekstų. Pavyzdžiui, IX a. istoriografo Zhu Jingxuan traktate „Užrašai apie žymiausius Tang dinastijos

valdymo periodo tapytojus“ aptinkame tris pagrindines dailininkų kategorijas (kiekvienoje kurių dar išskiriamos trys detalesnės gradacijos – aukščiausių, vidutinių ir žinomų): 1) „dvasingi“ (*shen*), kupini dvasinių polėkių ir magiškos poveikio suvokėjams galios, 2) nuostabūs (*miao*) ir 3) įgudę arba patyrę (*neng*) arba kitais žodžiais tariant turintys deramą kompetenciją. Prie šios trinarės kvalifikacinės sistemos traktato autorius įveda dar vieną aukščiausią ketvirtą dailininkų nevaržomų (*su yi*) įprastinių apribojimų kategoriją, kuri nepaklūsta įprastiniams estetiniams vertinimo kriterijams. Šiems *nesukaustytiems ir išsivadavusiems iš bet kokių apribojimų ar dogmų* dailininkams ilgainiui suteikiama aukščiausia vieta skirtingų menininkų tipų hierarchijoje, o daugeliui daoizmo ir čan estetikos šalininkų jie tampa autentiško menininko etalonu.

Kitas konceptualus kinų estetikas, ypatingą dėmesį skyręs meninės kūrybos subjekto ir meninės kūrybos problemoms, Jing Hao IX a. pabaigoje pateikia keturias kokybiškai skirtingas dailininkų kategorijas: dieviškų (*shen*), nuostabių (*miao*), keistų arba neįprastų (*ci*) ir amatininkiškų (Jing Hao, 1965, c. 75). Pirmieji, anot jo, be jokių ypatingų pastangų išgauna norimas formas remdamiesi gamtos virsmis. Antrieji, išsiskiriantys rafinuotumu, elegancija, subtilumu, įsismelkia savo mintimis į neišsemiamą dangaus ir žemės formų įvairovę. Todėl kūriniuose jie taip perteikia daiktus, kad pastarieji atitinka tapytojo charakterį, jausmus, išsilavinimą, kūrybos principus ir taisykles. Keistas dailininko tipas išsibarsto besaikėse detalėse, kurios taip skiriasi nuo tikros vaizduojamų daiktų prigimties, kad kūrinių turinys įgauna vienpusiškumą. Nors tokio dailininko kūriniuose išlieka teptuko pėdsakai, tačiau pristinga minties. Ir galiausiai amatininkiški dailininkai iš mažų fragmentų kombinacijų sukuria smulkmenišką nupigintą grožį, kuris tik išoriškai žvelgiant atitinka didžius kūrybos principus (Jing Hao, 1965, p. 75).

Suprasdami įgimto talento reikšmingumą kūrybai, kinų mąstytojai ir meno teoretikai vis dėlto nuolatos kalba apie įgimtų sugebėjimų įvairiapusiško plėtojimo būtinybę: plataus išsilavinimo, praeities kultūros tradicijų, pasirinktos bei gretimų menų techninių meninės išraiškos galimybių tobulo įvaldymo svarbą. Vyraujantis kinų meno filosofijoje ir meno teorijoje tikro menininko, savo srities meistro, vaizdinys pirmiausia formuojasi poveikyje daoistinių, o vėliau ir čan estetikos idealų, iškeliančių *nusišalinimo nuo aktyvios socialinės veiklos, vienatvės, tylos ir vidinio susikaupimo svarbą*. Daugelio didžiųjų kinų menininkų raidos kelias, kaip rodo plačiai paplitę istoriografiniai daug dėmesio menininkų biografijoms skiriantys traktatai, beveik visuomet yra nelygus, kadangi meniniai įgūdžiai ir iš jų išplaukiantis profesinis meistriškumas plėtojasi banguojančiai.

Svarbiu dailininko meistriškumo augimo, jo techninio tobulėjimo ir tapybos pagrindų įsisavinimo veiksniu kinų vaizduojamosios dailės teorijoje yra mokymasis iš idealių konkretaus dailės žanro pavyzdžių, tai yra didžiųjų praeities tapybos meistrų kūrinių kopijavimas. Mokytis iš jų, sekti jų nubrėžtais tapybos raidos keliais, kruopščiai kopijuoti jų kūrinius – tokia pedagoginė praktika laikoma ankstyvajame menininko stiliaus formavimosi etape vieninteliu

teisingu ir privalomu tapybos technikos subtilių mokymosi priemonių. Vadinasi, tradicinėje kinų menininkų parengimo sistemoje kopijavimas yra suvokiamas kaip *būtina tarpinė meninio tobulėjimo grandis į tikro meistriškumo konkrečioje meno srityje įvaldymą*. Todėl Kinijoje kaip jokioje kitoje iš mums žinomų pasaulio kraštų ypač nuo Ming dinastijos valdymo laikų šalyje nuolatos perleidžiama daug meninio lavinimo tikslams skirtų sąvadų ir metodinių priemonių su geriausiųmeistrų tapybos kūrinių iliustracijomis.

Specifinius talento sklaidos bruožus, pasak kinų teoretikų, pirmiausia nulemia jo vaisingas sąlytis su gyvybinga tradicija ir mokykla, tačiau nenuvertinamas ir individualus konkretaus menininko kūrybinis potencialas bei kiti menininko kūrybinių galių sklaidai įtaką darantys veiksniai. Būti menininku – turėti nuo vaikystės įgimtas kūrybines galias, kurias pirmiausia išplėtoja geriausių praeities pavyzdžių pažinimas ir kruopštus jų įsisavinimas. Nors kinai nuolatos pabrėžia kūrybinės energijos, vaizduotės galios, įkvėpimo, intuicijos ir kitų įgimtų sugebėjimų meninėje kūryboje svarbą, tačiau dar nuosekliau teigia jų atkaklaus ir kryptingo puoselėjimo būtinybę.

Kalbant apie menininko kūrybinį potencialą, dažniausiai pabrėžiama ne racionalaus mąstymo, o tradicijos pažinimo ir įsisavinimo gelmė, *išsilavinimo fundamentalumas ir įvairiapusiškumas* (menininkas čia neatsiejamas nuo mąstytojo, išminčiaus). Greta iškyla tokių menininko kūrybinio potencialo elementų, kaip darbštumas, vaizduotės galia, įkvėpimas, intuicija, formos, spalvos, muzikalumo, ritmo, apimties struktūrų, kompozicijos jausmas. Iš čia kyla išskirtinė jausmingumo, poetinio pasaulio suvokimo, simbolinio ir metaforinio mąstymo svarba, gebėjimas siurbti į save išorinio pasaulio, ypač gamtos, garsus, spalvas, formas. Kita vertus, tikram menininkui yra būtinas visų praeities kūrybos stilių geras pažinimas ir išskirtinis techninio meistriškumas pasirinktoje kūrybos srityje.

Gvildenant menininko kūrybinio potencialo sklaidos galimybes, traktatuose nuolatos išnyra mintys apie energetinius kūrybingos asmenybės išteklius; kartais jie skleidžiasi nuosekliai, kartais stebėtinai sparčiai, tačiau ilgai per gyvenimą blėstant gyvybinei energijai (*qi*), talento kūrybiškumą skatinančių energetinių veiksnių poveikis gęsta. Todėl tikro menininko samprata kinų estetikos tradicijoje neretai siejama su energetinių išteklių kaupimu, jų atsakingu saugojimu, savasties ugdymu, jos išryškinimu, atsiribojimu nuo negatyvių išorinių poveikių, nenoro tuščiai iššvaistyti savo kūrybinio (suprask, energetinio) potencialo jėgas, o jas nuosekliai ir nevaržomai skleidžiant kūrybinės dvasios polėkiams artimoje gamtos ir bičiulių aplinkoje.

Tiesioginis įsiterpimas į įvairius gyvenimo procesus, pažinimas jų „iš vidaus“, anot kinų teoretikų, atveria menininkui įvairesnes savo kūrybinio potencialo panaudojimo galimybes, meninės raiškos ir improvizacinių galimybių lauką. Kuo platesnis, gilesnis ir subtilesnis yra menininko išorinio pasaulio pažinimas, tuo sėkmingiau gali skleisti jo talentas. Svarbiais kūrybingumą skatinančiais veiksniais kinų meno filosofijos tradicijoje yra laikomas atsiribojimas

nuo išorinio pasaulio ir tiesioginis sąlytis su pagrindiniu menininkui teikiančiu įkvėpimą veiksmu – Gamta.

Kinų menininkai, išskyrus konfucianizmo adeptus, dažniausiai per daug nesureikšmina racionalaus pažinimo svarbos. Tai susiję su jų santykio su tikrove ypatumais, kuriame svarbus vaidmuo tenka nesąmoningam intuityviam tikrovės pažinimui. Meninio pažinimo gelmė čia siejama ne tiek su įgimtomis savybėmis (jų svarba pripažįstama), kiek su menininko gyvenimiška patirtimi. Kuo turtingesnė menininko patirtis minėtose srityse, tuo yra gilesnis jų meninis pažinimas ir įtaigesni meninės kūrybos rezultatai. Vadinasi, kinų meno filosofijoje menininko intuityvus pažinimas nėra suvokiamas kaip kažkas priešingo sąmonės veiklai.

Menininko kūrybinio potencialo sklaidoje taip pat pabrėžiami keli kiti svarbūs aspektai: pirmiausia nesavanaudiškumas, atsiribojimas nuo neesminių dalykų, griežtos savidisciplinos, psichologinės treniruotės, moralios nuo jaunų dienų atsakingai žvelgiančios į savo pasirinktą profesiją asmenybės ir jos universalus išsilavinimo ugdymas. „Tapytojo kelias pagal savo esmines nuostatas reikalauja atsiribojimo, kūrybinio susikaupimo ir nesavanaudiškumo. Žengiant šiuo keliu būtina širdyje nešti tyrumą, neįprastumą, nesiekti šlovės ir naudos. Tik tuomet jis tampa vertu pasišventimui tapybai. Perimant, kopijuojant klasikinės ir šiuolaikinės tapybos laimėjimus, dailininkui neverta girtis savo laimėjimais“ (Qi Baishi, 1969, p. 509).

Iš čia kyla išskirtinis traktatų autorių dėmesys sąlyčio su gamtos energijomis ieškojimui, pasinėrimui į anksčiau gyvavusias meno tradicijas, didžiųjų praeities meistrų kūrinių kopijavimas, profesinių įgūdžių, idėjų, stiliaus, per amžius susiklosčiusių taisyklių, kanonų, įvairių techninių subtilybių, meninės išraiškos priemonių įsisavinimas be ko neįmanomas tikro konkrečios meno srities meistro atsiradimas. Autentiško menininko sampratai taip pat būdinga gili savirefleksija, aiškiai išreikšti introspekcijos leitmotyvai ir didžiai asmeninio požiūrio į meną ir savo kūrybą iškėlimas. Taip, pavyzdžiui, garsus XII a. tapytojas Mi Fu sūnus Mi Youren pastebi: „Žmonės, kurie žavisi mano tapytojo talentu labai menkai suvokia tą mano vidinį regėjimą, kuris turi įtakos mano tapybai ir kuris ženkliai skiria nuo kitų dabartinių tapytojų“ (Cheng, 1989, p. 27).

Menininkas kinų meno filosofijos traktatuose dažniausiai vaizduojamas kaip vienišius, nusišalinęs nuo išorinių būties formų, susireikšminimo, karjeros privalumų ir sąmoningai pasirinkęs harmoningą susiliejimą su gamtos energijomis. Vienišumas, atsiribojimas, išėjimas ar pabėgimas nuo svetimų visuomeninės būties formų, socialinių konvencijų, klajonės Visatos bekraštybėse, buvimas gamtos prieglobstyje „nuošalioje buveinėje“ suvokiami kaip neatsiejama autentiškos asmenybės, mąstytojo ir menininko savasties dalis. Išvardytais bruožais „menininkas supanašėja su išminčiumi, meninė praktika yra suvokiama kaip judėjimas link išminties, todėl menininkas nėra joks profesionalas, tačiau pirmiausia plačiai ir įvairiapusiškai

išsilavinęs funkcionierius, asmenybė, elito dalis“ (Sers, 2003, p. 108). Toks sąmoningas asmenybės pasitraukimas iš visuomeninio ar politinio gyvenimo ir alternatyvios „menininko kelio“ pozicijos pasirinkimas, pribrendusios dvasinio tobulėjimo būtinybės suvokimas, prisilietimas prie tikros būties pilnatvę teikiančios meninės kūrybos suteikia menininkui papildomų energinių išteklių ir atveria naujas kūrybos erdves.

Iš čia kyla daugybėje traktatų aptinkamas ir eilėse apdainuojamas kitas svarbus autentiško menininko vaizdiniui nusišalinimo į atokius kalnus, gamtos prieglobstį ir klajonių dvasios pasaulio bekraštybėse leitmotyvas. Iš tikrųjų, atmesdami ramaus gyvenimo rūmuose privalumus, daoizmo ir čan estetikos principus išpažįstantys menininkai neretai gyvenimo prasmę įžvelgia kūryboje ir atsiribojime nuo visuomeninio šurmulio atokiose gamtos vietovėse. „Meno kelią“ lydi vidinės asmenybės saviraiškos siekis, individualaus prado iškėlimas kūriniuose. Autentiška kūryba čia siejama su išmintimi, vienvietė, gamtos grožio ir harmonijos kontempliacija, tyla, susikaupimu. Todėl Bai Jui kalba apie „tylos muziką“, o Zong Bing apie tylos išgyvenimą kūrybos procese, tapytojais, sąmonės nuskaidrėjimo akimirkomis susiliedami su slėpiningomis gamtos energijomis, peizažuose perteikia jautriausius emocinius išgyvenimus, beribės erdvės, neišsakymo poetiką.

Kinų estetikos tradicijoje autentiškas „meno kelią“ pasirinkęs menininkas yra palyginamas paslaptینگame gamtos ar kalnų prieglobstyje gyvenančiam keistuoliui, atsiskyrėliui išminčiui. Todėl sąvoka „menininkas“ estetikoje suartinama su išminčiaus ir filosofo sąvokomis, kurie nesustoja ieškodami tiesos ir siekdami pažinimo. Juos sieja vidinės daiktų ir reiškinių esmės išgyvenimas, išminties ir gelminės tiesos ieškojimas. Pavyzdžiui, intelektualų tradicijos tapytojas, kaligrafas ir poetas Su Shi yra įsitikinęs, kad giliausia reiškinių esmė esti giliau nei regi akis ar girdi ausis. Tai sąlygoja jo kvietimą menininkams peržengti išorinį regimybės sluoksnį ir nertis į gelminę reiškinių esmę.



Dai Jin. Atsiskyrėlis Xu Yu, besiilsintis prie vandens.
XV a. pr. Spalvotas tušas, šilkas

Kinų estetikos tradicijoje aptinkamas autentiško menininko sugretinimo su išminčiumi leitmotyvas. Unikalus kinų kultūros ir estetikos tradicijos bruožas yra vidinis meno ir filosofijos ryšys. Tikro dvasingo meno kūrėjas čia iš tikrųjų traktuojamas kaip filosofas. Jis suvokiamas ne tik kaip subtilus tapytojas, kaligrafas, poetas, muzikantas, tačiau pirmiausia kaip mąstytojas, mokslininkas, universali, aukšto intelekto, įvairiapusio išsilavinimo, turinti intuityvaus pažinimo galios asmenybė, gebanti panaudoti daugiasluoksnės kinų kultūros tradicijos laimėjimus. Jų giminystė išryškėja kaip abiem būdinga tiesioginio intuityvaus pažinimo galia prasiskverbti pro išorinius reiškinius į gelminę pastarųjų esmę. Toks menininko ir filosofo artumas paaiškina, kodėl kinų tradicinėje estetikoje menininkas apibūdinamas kaip išminčius ir traktatuose kalbant apie kūrėją dažnai pasitelkiamos *meistro* ir *išminčiaus* sąvokos.

Menininkas kaip ir išminčius savo gyvenimo ir kūrybos kelyje, nepasitenkindamas pasiektais rezultatais, nuolatos siekia vidinio dvasinio tobulėjimo, tikro meistriškumo pasirinktose kūrybos srityse (kadangi jų dažniausiai brandžiame kinų kultūros raidos etape yra ne viena). „Siekdamas vidinės ramybės saugok savo žinias; būk nepasotinamas mokslui“ (Konfucijus, 2013, p. 130). Menininko ir išminčiaus suartinimas dar akivaizdžiau skleidžiasi klasikinio filosofinio daoizmo atstovų Laozi, Zhuangzi ir gausių čan adeptų koncepcijose. Iš filosofinės estetikos šios idėjos pereina į meno praktiką ir valdant Tang dinastijai tampa vienu iš vyraujančių menininko sampratos bruožų. „Aš nuolankiai priimu senovės mąstytojų idėjas, teigiančias, kad menininkas yra didis išminčius, kadangi jis sukoncentruoja savyje tai, ko negali aprėpti Dangus ir Žemė, ir išryškina tai, ko neapšviečia saulė ir mėnulis. Nuo jo teptuko galiuko išplaukia gausybė daiktų, o piršto ilgio širdis įtraukia į save tūkstančių *li* erdves. Iš jo amžiais persisemia dvasia ir įgauna gyvenimą visa tai, kas egzistuoja; jo lengvas tušas, liedamasis ant nedažyto šilko, kuria vaizdinius ir gimdo tai, kas neturi vaizdinio“ (Zhu Jingxuan, 1997, p.175).

Gvildenant daugelį šimtmečių kinų tekstuose ryškėjantį menininko įvaizdį, į akis krinta gilios dvasinės menininkų bendrijos ir spontaniško gyvenimo bei kūrybos būdo idėja, kuri pirmiausia conceptualiai ir meno praktikoje įtvirtinama neodaoizmo idėjomis persisėmusiame *fengliu* sąjūdyje. Jame išryškėja naujas įtaigus autentiško menininko vaizdinys ir jo savita savybių ir elgesio kanonų visuma, kurią siekia mėgdžioti daugelis daoistinės ir čan estetikos principus išpažįstančių vėlesnių kartų, ypač įtakingos intelektualų mokyklos (*wenrenhua*) menininkų. Šis artistiškas atsiribojantis nuo socialinių konvencijų ekscentriškojo menininko vaizdinys primena Vakarų kultūros tradicijoje gerai žinomus vadinamo „bohemiškojo“ stiliaus menininkus. Skirtingai nei Vakaruose, kinų menininkas dažniausiai yra universalesnė asmenybė, kadangi jis vienu metu atsiskleidžia net keliose kūrybos srityse, dažniausiai, kaligrafijos, tapybos, poezijos, o neretai ir muzikos bei teorijos.

Vadinasi, greta mūsų aptartos menininko mąstytojo, rimtyje ir susikaupime paskendusio išminčiaus sampratos, kinų kultūroje skleidžiasi kitokia su ja oponuojanti ekscentriško menininko samprata, kurioje konfucinis kūrėjo savojo „aš“ prislopinimas neignoruoja jo gaivališkumo, spontaniškos kūrybinės energijos raiškos. Todėl daoizme ir čan tokie epitetai, kaip „nepaprastas“, „neįtikėtinas“, „gaivališkas“, „padūkęs“, „pašėlęs“, „patrakęs“, „pasimaišęs“, netgi „nenormalus“, „keistas“, „pamišęs“, „išprotėjęs“, kalbant apie menininką, paradoksaliai įgauna pozityvią vertybinę reikšmę (Escande, 2001, p. 256; Rong Bing, 2010, p. 159–170).

Gilinantį į šį autentiško menininko įvaizdžio aspektą, į akis krinta daugybė keistų poelgių, ekscentriškų epatuojančių detalių, spalvingai aprašomų situacijų, kurios nepažįstant kinų kultūros konteksto, neretai Vakaruose klaidingai interpretuojamos. „Kinų tapybos istorijoje, anot François Cheng, gyvuoja tradicija, reikalaujanti priminti garsių dailininkų poelgius ir nuopelnus tam, kad jais galima būtų apibūdinti jų individualų stilių. Kai kurios iš šių legendų yra fantastinės ir turi pabrėžti sakralinį arba magišką tapybos vaidmenį“ (Cheng, 1979, p. 12).

Iš gausybės panašių istorijų galima išskirti Zhuangzi pričą apie tikro menininko atrinkimą, istoriją apie meno magijos galia užkariautą Gu Kaizhi, nupieštą mylimąją su adata širdyje, legendą apie Wu Daozi, kuris paslaptinai dingsta savo meistriškai nutapyto peizažo migloje. Elgesio neprognozuojamas ekscentriškumas kinų estetikos tradicijoje ilgainiui yra suvokiama ne tik kaip neatsiejama neodaoistinės pakraipos menininko elgesio kanono dalis, tačiau ir kaip fundamentali egzistencinė tiesiogiai su gyvenimo ir kūrybos filosofija susijusi vertybė.

Kinų meno istorijoje yra daugybė legendomis apipintų didžiųjų ekscentriškų menininkų, kurie peržengdami normos ribas demonstratyviai laužo egzistuojančius estetinius kanonus, sujaukia iki jų gyvavusių tradicijų tvarką, drąsiai plečia individualios meninės saviraiškos ribas. Su šios tradicijos ištakomis yra susiję šie genijai: Gu Kaizhi, Wang Xizhi, o vėliau – Zhang Xu, Huaisu, Yang Ningshi, Fan Kuan, Mi Fu, Liang Kai, Xu Wei ir daugybė kitų didžiųjų dailininkų. Įvairiuose šaltiniuose aptinkame pasakojimų apie gausybę neįtikėtinų eksperimentų pasitelkiant visiškai neįprastus tapymo būdus bei priemones. Pavyzdžiui, pasakojama apie dailininkus, kurie kūrybinio svaigulio ar narkotinės ekstazės būsenoje taškėdavo ant didžiulių ant grindų patiestų šilko ritinėlių ar popieriaus lapų, o vėliau keliais spontaniškais teptuko judesiais pasklidusias dėmes paversdavo abstrakčiais vaizdiniais ar siekdavo išgauti kažką panašaus į apibendrintą paukščio, gyvūno, žmogaus ar peizažo vaizdinį.

Rašytiniuose šaltiniuose taip pat aptinkame pasakojimų apie ekscentriškus tapytojus, kurie tapydavo pasitelkę pirštų, kojų ar netgi į tušą panardintų plaukų meninės išraiškos galimybes. Buvo tapytojų ir kaligrafų, kurie sąmoningai nesirinkdavo gerų meistrų pagamintų teptukų ir patys kruopščiai paruošdavo tapymo procesui neįprasčiausius teptuką pakeičiančius instrumentus iš deramai apdorotų minkšto medžio rūšių, bambuko, kitų augalų, naminių ar laukinių žvėrių kailių, iš medžiagos gabalų pasidarydavo tapymo priemones atitinkančias tradicinio

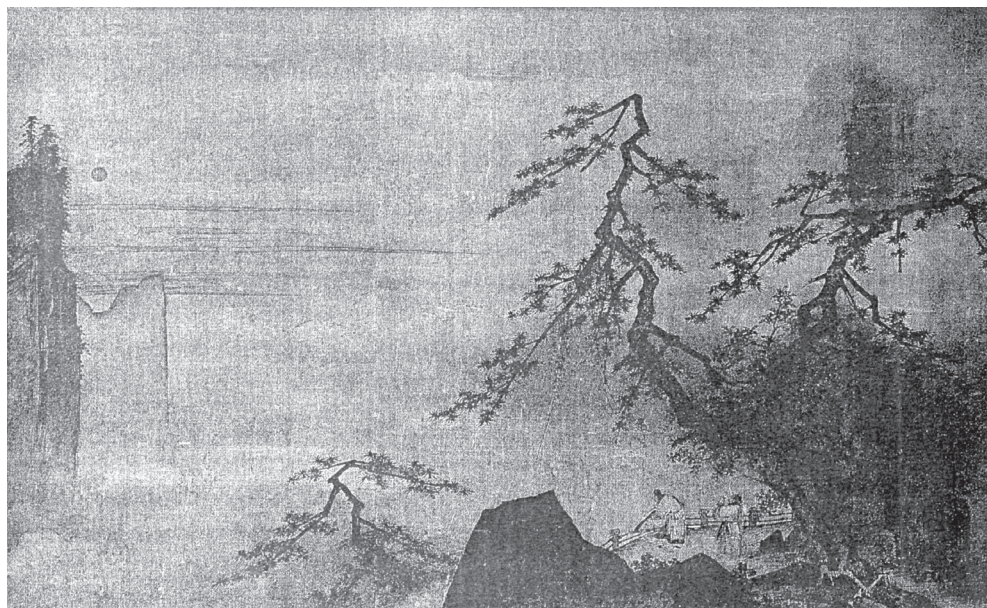
teptuko funkcijas ir įsijungę į kūrybos procesą palydėdavo jį ritmingais muzikos garsais kūrinyje siekdami autentiškai perteikti energetinį dailininko dvasios pulsavimą.

Ekscentriškas elgesys patvirtina sąmoningą autsaiderio ir kūrybinės laisvės pasirinkimą su visais galimais visuomenės ir šio pasaulio stipriųjų reakcijos padariniais. Todėl daugelis tokių menininkų respektabiliai visuomenės daliai atrodo kaip keistuoliai ar pamišę kūrėjai, kurių naivumas ir betarpiškas elgesys susisieja su kitiems nepasiekiamo gelme (vakariečiai tai įvardintų genialumu). Kinų ekscentriškieji menininkai neserga jų Vakarų analogams dažnai būdinga *ap-sėstumo naujumu* liga. Priešingai, jie dažniausiai savo ekscentriško elgesio teorinio pagrindimo ieško praeities didžiųjų meistrų kūrybinėse biografijose, istoriniuose šaltiniuose užfiksuotuose pasakojimuose ir faktuose. Tačiau gilinantis į jų pačių biografijas ir kūrybos principus, aiškėja, kad ekscentrikams nepakanka oficialių meno kanonų apibrėžtų ribų, todėl jie drąsiai pašiepia, laužo ir plėtoja jas įvairiomis kryptimis. Iš čia plaukia daugelio garsių vėlesnių kartų kaligrafų, tapytojų, poetų gyvenimo būdo sąmoningai kultivuojamas ekstravangiškumas, iššūkiai nusistojusioms konfucinėmis normoms, teiginių, vertinimo ir elgesio bekompromisiškumas, kuris siejasi su savito kūrybinio stiliaus paieškomis ar užaštrintu būties pilnatvės poreikiu.

Menininko ryšys su gamta

Turtinga kinų mitologija suformuoja menininkų abstrakčias pirmaprades žmogaus ir pasaulio modeliavimo schemas. Gamtos kultas į kinų estetikos ir meno tradiciją įsiskverbia dar senovėje ir siejasi su įvairiais mitiniais religiniais saulės, mėnulio, vandens, kalnų, vėjo ir kitais vaizdiniais, kuriuos vėliau estetinės sąmonės lygmenyje išplėtoja daoizmo ir čan estetika. Lyginant kinų ir Vakarų menininkų santykį su gamta, iškart pastebimi kai kurie esminiai skirtumai, kurie išryškėja pamatinėse pasaulėžiūros nuostatose, požiūryje į gamtos apraiškas, gyvosios ir negyvosios gamtos objektus, santykius su jais, meninės išraiškos priemonėse ir daugybėje kitų dalykų. Vakarų menininko santykis su gamta, nepaisant Aristotelio kvietimo laikyti gamtą meninės kūrybos modeliu, remiasi Antikos ir vėliau susiformavusiu porenensansiniu antropocentrizmu, o kinai – žmogaus ir gamtos pirmapradės vienybė ir harmonijos idėja. Tai paaiškina, kodėl, pavyzdžiui, kinų tapyboje, kitaip nei Vakarų, žmogaus vaizdinui neskiriama tokia svarbi vieta.

Jau nuo senovės Kinijoje į gamtą žvelgiama kaip į vientisą organizmą, besivystantį pagal vidinius dėsnius. Tai, kad dailininkų paveiksluose žmonių figūroms neskiriamas ypatingas dėmesys, nereiškia, kad kinų kultūroje žmogus palyginti su didinga gamta yra sumenkinamas. Tokia priešprieša svetima menininkų pasaulėžiūrai. Jie nuolatos pabrėžia žmogaus vientisumą su gamta, žvelgia į gamtą kaip į natūralų individo prieglobstį. Netgi vaizduodami žmogaus figūras, jie remiasi tos pačios gamtos, kurios stichijoje gyvuoja žmogus, ritmais. Šie ritmai



Ma Yuan. Peizažas su žmonių figūromis. XV a. pr. Spalvotas tušas, šilkas

matyti figūrų išdėstyme, siluetuose, drabužių klostėse. Suteikdami žmonėms, vaizduojamosios gamtos elementams, tuos pačius ritminius bruožus, dailininkai nuolatos pabrėžia individo ir jį supančio pasaulio pirmąją giminiškumą. Gamta dailininkui – tai visa aprėpiančios būties dėsningumų, *Dao* šifras, į kurį jau reikia įsiklausyti, norint pajusti vidinį gamtos ritmą. Viskas gamtoje yra vertinga, kupina didžios paprastumo poezijos, todėl kinų menininkai įdėmiai studijuoja gamtos reiškinius, lavina atmintį, siekia suvokti gamtos reiškinių esmę. Jie semiasi gamtoje kūrybinės potencijos, to išgyvenimų, jausmų, dvasios polėkių turtingumo, kurį suteikia menininkui bendravimas su gamta, jos tyliu grožiu.

Iš tikrųjų žmogaus ir gamtos santykiai kinų tapybos estetikoje yra persmelkti pasaulyje vyraujančios harmonijos ir vienybės idėjų, kurios yra svetimos vakarietiškam žmogaus viešpatavimo gamtai principui. Harmoningų individo santykių su visuomene problema įgauna išskirtinę svarbą konfucinės estetikos tradicijoje, o daoistų įsitikinimu, žemiškas gamtos pasaulis ir meno pasaulis yra susieti harmoningais tarpusavio ryšiais. Iš čia plaukia natūralios harmonijos su gamta ieškojimas, kuris yra vienas pamatinių kinų menininkų sąmonę apvaldžiusių daoizmo ir čan estetikos bei meno leitmotyvų.

Žmogaus vientisumo su gamta idėja giliausiai atsispindi peizažo tapybos ir jai dvasiškai artimos peizažo poezijos estetikoje, kurioje kontempliuojantis kūrėjo žvilgsnis nukreipiamas

į jį supančios gamtos įvairovę. Todėl tapyboje ir poezijoje išauga dėmesys gamtos žavesiui, imama domėtis įvairesnėmis temomis, atsiranda ypatingas jautrumas ir pastabumas daugybei kitų gamtos aspektų, į kuriuos anksčiau tarsi nebuvo kreipiamas dėmesys. Kinų peizažo tapybai ir poezijai, lyginant su Vakarų, būdingas sudėtingesnis, gilesnis ir įvairiapusis santykis su milžiniška atversta slėpiningo Gamtos pasaulio knyga. Didis kinų Tang dinastijos saulėlydžio poetas Sikong Tu (837–908) traktate „Poetinių kūrinių kategorijos“ (*Shi-pin*) rašo: „Poetas paskendęs savo vizijose, kaip giliame vandenyje, ir visiškai susitelkęs juose. Tam jis bėga nuo žmonių ir ten, kur jų jau nėra, stato sau mažą namelį. Dabar ateina gamtos eilė, ir diena reguliuojama tik saulėtekiu ir saulėlydžiu. Visos sąlyginės ceremonijos užmirštos, ir uniformuota kepurė nuimta: žmogus mėgaujasi vienatve. Jis klausosi tik gamtos, o ne nusibodusių žmonių kalbų. Laukinės žąsys ir gublės, senovės poetų laiškų išnešiotojos, manęs jau nepasiekia ir aš jau gyvenu be jokių laiškų [...] Gamta aplink mane sukuria tylos ir nebylios rimties pasaulį... (Sikong Tu, 1978, p. 174).

Meninė kūryba daoizme ir čan estetikoje suvokiama kaip palankus kūrybinės veiklos būdas, padedantis įminti slėpiningas Gamtos pasaulio mįslės. Kita vertus, kūryba padeda menininkui pajusti intymų sąlytį su jį prigludžiančia pirmaprade gamta ir, įsijungus į meninės kūrybos procesą, dalyvauti slėpiningame gamtos kūrybos procese. Čia atsiskleidžia dar vienas gamtos patrauklumo dailininkui ir poetui aspektas, kuris slypi vienatvės nepakartojamame žavesyje, kūrėjo tyliame bendravime su jį prigludžiančios ir dvasiškai artimos gamtos garsais, spalvomis. Ir galiausiai – tapytojų ir poetų požiūrio į gamtą savitumas yra neatsiejamas nuo panteistinės pasaulėžiūros, tai yra nuo jos traktavimo kaip ypatingos dieviškumo apraiškos, kuri sudvasina ir įkvėpia gyvybės energijas ir įvairiausias gamtos apraiškas. Taigi svarbesnė yra energetinė kinų estetikos tradicijai būdinga meninės kūrybos proceso interpretacija.

Skirtingai nei Antikos mąstytojai, kurie, gvildendami žmogaus ir gamtos santykius (ypač Demokritas ir Aristotelis), pabrėžia kiek kitaip suprantamą *mimesis* – „gamtos pamėgdžiojimo“ imituojant principą, daoizmo ir čan adeptai, aptardami „gamtos imitavimo“ problemas, pirmiausia turi omenyje „mokymosi iš gamtos“ principą. „Teigdami, kad menas imituoja gamtą, – rašo Wing– Cheuk Chan, – Kinijos meno filosofai žodį imituoti vartoja ne prasme kopijuoti ar mėgdžioti; jis greičiau turi reikšmę mokytis. Imituoti gamtą iš tikrųjų reiškia mokytis iš gamtos arba laikyti gamtą mūsų mokytoja“ (Wing– Cheuk Chan, 2006, p. 237). Taigi gamtos formų įvairovė, harmonija ir grožis čia suvokiama kaip pagrindinis menininko kūrybinio įkvėpimo šaltinis.

Daoizmo ir čan estetikos adeptai pagrindinį dėmesį sutelkia menininko santykiams su jį supančiu gamtos pasauliui, gyvybinei energijai (*qi*) ir daiktų dvasiai bei gyvenimiškai jėgai (*shen*). Todėl šios tradicijos menininkai daugiau dėmesio kreipia į slėpiningas gamtos reiškiniuose glūdinčias jėgas, laisvais ir ritmingais linijų judesiais perteikia jų simbolinę prasmę,

išskirtinį dėmesį teikia kalnų, augmenijos, gyvūnų ir vandens srautų, kelių ir takelių atokiuose tarpekliuose vaizdavimui. Gamtos būties formos, jose besiskleidžianti harmonija ir žmogus čia yra suvokiami kaip vieningos kosminės sistemos sudedamosios dalys. Todėl stulbinanti gamtos formų įvairovė, joje besiskleidžiančios energijos yra toji sritis, į kurią jie sutelkia dėmesį, semiasi kūrybinio įkvėpimo.

Remdamasis daoizmo idėjomis Wei karalystės imperatorius, puikus poetas Cao Pi (187–226) savo traktate iškeldamas *qi* energijos svarbą būties procesuose, plėtoja mintį apie žmogaus ir gamtos vienybę. Jo įsitikinimu, viskas Visatoje plėtojasi pagal vieningus principus. Tačiau šioje vienybėje pagrindinį aktyvų vaidmenį jis, skirtingai nei Vakarų estetinės teorijos, priskiria ne žmogui, o gamtai. Harmonijos ir grožio ištakų jis ieško ne viršusliniuose dalykuose, o pačioje tikrovėje, įvairiose gamtos apraiškose ir traktuoja harmoniją bei grožį kaip objektyviai egzistuojančią paties gyvenimo ir gamtos savybę.

Žmogaus santykis su gamta itin giliai atsiskleidžia kinų peizažo tapybos estetikoje, kuriai didelę įtaką darė daoizmo ir čan estetiški idealai. Iš asketiškos čan pasaulėžiūros sureikšminimo kyla ypatingas Tang dinastijos valdymo metu gyvenusio Wang Wei peizažo estetikos poetiškumas ir metaforiškumas. Kitą spalvingesnę peizažo tapybos koncepciją plėtoja peizažo meistras Li Sixun (651–716) ir jo sūnus Li Zhaodao. Jų gamtos vaizdus perteikiančiuose kaip vieningo kosminio proceso ir fantastinio kraštovaizdžio dalį peizažuose vyrauja to meto tapybai būdingi melsvų, žalsvų ir baltos spalvos santykiai, išryškinamos kai kurios smulkiausios paveikslų detalės, o kontūrai apvedami aukso spalvos linijomis. Šių dviejų skirtingų peizažo tapybos koncepcijų susidūrimo nugali asketiška monochrominės tapybos estetikos linija, kuri netrukus suklesti Penkių dinastijų gyvavimo laikotarpiu.

Dong Qichang, kalbėdamas apie dailininkų mokymosi procesą, kad jie meistriškumo tobulėjime remiasi ne tik didžiais praeities meistrais, tačiau ir tarsi mokytoju – gamta. Kiekvieną rytą žvelkite į debesų ir rūkų pokyčius, nustokite kontemplanuoti kalnus šiuolaikinių dailininkų paveiksluose, o kopkite į tikrus kalnus! Klajodami kalnuose ir regėdami neįprastus medžius jūs privalote suvokti jų vaizdą iš keturių pusių“ (Dong Qichang, 1965, p. 107). Vadinasi, meistriškumo tobulėjimas čia tiesiogiai siejamas su kinų estetinei tradicijai būdingu giliu pagarbos požiūriu į Gamtą kaip tobulybės ir harmonijos išsikūnijimą, kitais žodžiais tariant, aukščiausią Mokytoją. Jokiai kitai pasaulio tautai, išskyrus per kinų kultūros tradicijų įtaką susiformavusiai japonų estetinei sąmonei, nėra būdingas toks įdėmus ir visa aprėpiantis įvairių gamtos pasaulio apraiškų ir gyvybės formų stebėjimas, studijavimas, augalų, vabzdžių, paukščių, gyvūnų judesių, kūno struktūros, spalvų ir pan. tyrinėjimas.

Šis stiprus žmogaus vientisumo su gamta suvokimas, ypatingas jautrumas gamtos grožiui padeda kinų menininkams subtiliai perteikti natūralius metų laikų pokyčius, kuriuose menininkas įžvelgdavo panašumą su žmogaus gyvenimu, kūryba. Juk nenumaldomai

laiko tėkmei paklūsta ne tik natūrali metų laikų kaita, bet ir individo gyvenimas. Šis stiprus vos ne egzistencinis žmogiškos būties laikinumo, nenumaldomos laiko tėkmės suvokimas tampa vienu svarbiausių kinų peizažo tapybos ir glaudžiai su ja susijusios peizažo poezijos leitmotyvų.

Isiklausymas į slėpiningus gamtos šifrus, įdėmus gyvūnijos pasaulio stebėjimas ir siekimas stulbinančioje gamtos formų ir spalvų įvairovėje išvelgti neišsemiamą grožį ir harmoniją daugelyje estetikos traktatų yra skelbiama kaip visa persmelkianti menininko kūrybą idėja, kurios jis privalo niekuomet neužmiršti. „Tobulas žvilgsnis, – rašo XI a. Tapybos akademijos narys peizažo tapybos meistras ir teoretikas Guo Xi, – todėl taip siekia regėti ir todėl taip myli miškus ir versmes, kad jas tikrai galima pavadinti gražiomis vietomis. Remdamasis šia idėja dailininkas turi kurti ir vertinti paveikslus. Jis turi gilintis į šią idėją, kitais žodžiais tariant, neatsisakyti pagrindinės idėjos“ (Dong Qichang, 1965, p. 89).

Solidarizuodamasis su *fengliu* estetikos šalininkais Ma Yuan (1190–1224?) iškelia tikram peizažo tapybos meistrui nuolatos besikeičiančio gamtos grožio kontempliacijos svarbą. Pastarasis motyvas skamba ir Shi Tao estetikoje. „Tapyboje metų laikų vaizdavimas – tai perteikimas nuolatos besikeičiančios atmosferos ir klimato skirtumų“ (Shi Tao, 1978, p. 80).

Žmogus kinų peizaže yra tik mažytė sudėtinė didingo gamtos pasaulio dalis, todėl kinų peizažo tapyboje jis nesureikšminamas. Ši žmogaus ir gamtos santykių idėja įkūnijama daugybės didžiųjų peizažo tapybos meistrų kūriniuose. Pavyzdžiui, Li Tang (1050–1130) savo asimetriškos kompozicijos peizaže „Du žmonės gilios prarajos apačioje žvelgiantys į krioklį“ vaizdžiai įkūnija šią žmogaus įtraukimo į gamtos didybę idėją. Žmogus kinų peizažo tapybos estetikoje yra suvokiamas kaip paklustanti ir įjungta į gamtinių procesų ciklą neatsiejama gamtos pasaulio dalis.

Taigi kinų peizažo ritinėlis – tai ne paprastas bemaž tikslus konkretaus gamtos fragmento atspindėjimas, o aktyvus naujo savarankiško dvasios pasaulio, sugretinamo su kosmoso struktūra, kūrimas. Suvokdamas paveikslą kaip vientiso būties srauto fragmentą su realios gamtos įvaizdžiais, kupiniais subtilių nuotaikų ir išgyvenimų, dailininkas kartu suteikia kūriniams metaforinę dvasinę prasmę. Vienas įstabiausių kinų peizažo meistrų Zong Bing, didžiąją savo gyvenimo dalį praleidęs nusišalinęs nuo žmonių kalnų prieglobstyje, senatvėje, kai jau nepajėgė keliauti, rašė: „Aš jau pasenau ir nusilpau. Nepajėgdamas daugiau pakilti į žavingų kalnų viršukalnes raminu savąją sielą tuo, kad netgi gulėdamas savo svajonėse klaidžioju kalnuose“ (Sirén, 1956, p. 35).

Aktyviai panaudodamas kinų peizažo tapybai būdingą sugestyvumą ir sintetinę prigimtį dailininkas tarsi kviečia suvokėją klajoti įsivaizduojamų dvasios polėkių, svajų pasaulio keliais. Čia ir atsiskleidžia kinų peizažo tapybos sintetiškumas, organiškai jungiantis savyje poetinio, kaligrafinio, muzikinio bei filosofinio tikrovės suvokimo aspektus. Dailininkai natūraliai

išryškina tapybos poetiškumą, muzikalumą, filosofišumą, kaligrafiškumą ir organiškai pereina prie poezijos tapybiškumo, muzikalumo, filosofiško.

Išreikšdamas giluminius dvasinius žmogaus siekius, įprasmindamas jo pirmąją vertybę su gamta ir būties procesais peizažas kinų menininkui kartu atlieka ir sakralinę religinio ritualo arba ikonos funkciją, kadangi tie keliai, takeliai, klystkeliai, kurie vaizduojami peizažuose, suvokėjo akyse įgauna metafizinę dvasinę prasmę ir tampa keliais, padedančiais estetiškai imliai asmenybei surasti intymų kontaktą su Absoliutu, iškristi iš fenomenalaus pasaulio stichijos, užsimiršti ir estetinio suvokimo būsenoje patirti savotišką katarsį.

Vadinasi, kinų meno filosofijos tradicijoje susiformuoja savita menininko samprata, kuri nors ir pripažįsta įgimtą talento ir panašių kaip ir Vakarų meno filosofija kūrybinio potencialo veiksnių svarbą, tačiau tradicinėmis nuostatomis ženkliai skiriasi nuo mums įprastos modernios vakarietiškos. Jai įtakos turi daugybė skirtingų iš šios civilizacinės tradicijos kultūros išplaukiančių filosofinių idėjų: pirmiausia sąlytis su konfucianizmu, daoizmu, neodaoizmu, čan išplaukiančiomis pasaulėžiūrinėmis nuostatomis, kurios įterpia kinų menininko sampratą į tradicijos srautą ir brėžia pagrindines jos tolesnės kūrybinės raidos perspektyvas. Menininkas suvokiamas kaip išminčius, mąstytojas ir jo kūrybinei raiškai didesnę įtaką daro išsilavinimo universalumo sureikšminimas ir tradicijos rėmai. Kitas specifinis kinų meno filosofijoje išryškėjęs menininko sampratos bruožas – yra jo „ištraukimas“ iš socialinio konteksto ir pavertimas atsiribojusiu nuo visuomenės vienišiumi, suvokiančiu būties pilnatvę ir kuriančiu tiesioginiame sąlytyje su nuolatos metų sezonais besikeičiančiu gamtos grožiu.

Tačiau kinų teoretikai šiuos menininko atsiribojimo nuo visuomenės ir vienvietės leitmotyvus neretai suvokia ne tik kaip realų pasitraukimą iš aktyvaus socialinio gyvenimo, o veikia kaip estetinę teorinę konstrukciją, suteikiančią menininko kūrybai ypatingą gelmę ir autentiškumą. Sunku paneigti, kad pasirinkusio „meno kelią“ asmenybės gyvenimo ir kūrybos būdas čia yra reglamentuojamas tradicinės visuomenės pasaulėžiūrinėmis nuostatomis, etinėmis gyvenimo normomis, jos vieta socialinėje hierarchijoje, gyvenimo būdu, auklėjimo sistema, į kurią jis yra įjungtas. Tačiau negalima perdėti tiesmukai traktuoti šių veiksnių poveikio kūrėjo asmenybei, kadangi įjungdami ją į konkrečios tradicijos srautą kinų meno teoretikai išskiria ir kitus jos savitumą apsprendžiančius veiksnius: gyvenimišką patirtį, įvairiapusį išsilavinimą, technikos įvaldymo subtilybės, vidinę discipliną, psichologinės treniruotės elementais prisodrintas meditacines praktikas ir daugybę kitų ne mažiau svarbių veiksnių. Iš jų visumos išsirutulioja tradicinėje kinų kultūroje susiformavęs menininko idealas – visapusiškai išsilavinusi dvasinga ir atsiribojusi nuo išorinio pasaulio ir intravertiškumą linkstanti, gamtos grožį dievinanti asmenybė su aukštomis moralinėmis savybėmis, visuomeniniu autoritetu ir sugebanti meistriškai reikštis įvairiose meno srityse.

Meninės kūrybos proceso ypatumai

Skyriuje pagrindinis dėmesys sutelkiamas į kinų tradicinėje meno filosofijoje išryškėjusios meninės kūrybos sampratos lyginamosios analizės perspektyvoje tyrinėjimą. Ypatingas dėmesys skiriamas kinų požiūrio į šias problemas savitumo atskleidimui. Pradžioje glaustai aptariami įvairūs meninės kūrybos procesą lemiantys menininko kūrybinio potencialo veiksniai, jų panaudojimo galimybės kūryboje, išryškinami konfucianizmo ir daoizmo bei čan tradicijų šalininkų požiūriai į kūrybos proceso problemas. Analizuojami išoriniai ir vidiniai meninės kūrybos proceso veiksniai, aptariamas psichologinis menininko pasirengimas, įvairios įžanginės jo fazės, menininko įžengimo į kūrybos procesą specifiniai ypatumai konkrečiose kryptyse ir mokyklose. Išryškinamas spontaniškai kinų estetikos ir meno tradicijai būdingas meditacinis pobūdis, išskirtinis dėmesys psichologiniams meninės sąmonės koncentracijos ir transformacijos procesams, kūrybos akto spontaniškumui ir laisvumui, vidiniam menininko sielos sąsakai su supančio išorinio gamtos ritmais. Ypatingas dėmesys tekste skiriamas energetinei meninės kūrybos sampratai, vyno, haliucinogeninių medžiagų stimuliuojančiam poveikiui ir įvairioms beprotybės apraiškoms meninės kūrybos akto interpretacijoje.

Kinų tradicinė meno filosofija yra turtinga originaliomis idėjomis su daugybe detalių meninės kūrybos procesų dėsningumus savitai plėtojančių koncepcijų. Lyginant įtakingiausių kinų krypčių meninės kūrybos procesų teorijas su Indijoje ir Vakaruose išsiskleidusiomis meninės kūrybos interpretacijomis, pastebimos ne tik panašios, tačiau ir savitos meninės kūrybos procesų problemų interpretacijos. Aptarinėjant jas kinų meno filosofijos traktatuose pirmiausia pabrėžiama didingų praeities meno tradicijų įsisavinimo, plačios humanitarinės kultūros bei įvairių menų praktinių bei techninių subtilybių išsamaus pažinimo būtinybė. Vardijant kitus svarbius meninės kūrybos proceso veiksnius, daugiausiai kalbama apie menininko įgimto talento galią, jo kūrybinio potencialo kryptingą plėtojimą, energetinio krūvio svarbą meninės kūrybos procese, darbštumą, koncentraciją, vaizduotę, išlavintą intuiciją, aistrą kūrybai ir kitus kūrybingos asmenybės bruožus. Tradicinėje kinų meno filosofijoje aiškiai brėžiama skiriamoji linija tarp *kopijavimo* ir *tikros kūrybos*; pastaroji reikalauja ne tik galingos kūrybinės energijos, turtingos vaizduotės, lakių fantazijos polėkių, tačiau ir atkaklaus darbo pasirinktoje kūrybos srityje. „Pakartoti ribotą tapybinių priemonių skaičių – lengva, o kurti naują – sunkus uždavinys, – teigia Šanchajaus mokyklos atstovas Wu Changshuo. – Tam, kad išmoktumei kopijuoti, užtenka ir pusės metų, o tam, kad sukurtumei ką nors savito, ir pusės gyvenimo nepakaks“ (Wu Changshuo, 1969, p. 491).

Pamatinių meninės kūrybos principų analizei dėkingiausia yra turtinga tūkstančiais traktatų skaičiuojama „trijų didžiųjų menų“ kaligrafijos, tapybos ir poezijos teorija. Šiems menams skirtuose teoriniuose traktatuose kūrybinis aktas pirmiausia vaizdžiai palyginamas

su kosminiais kūrybos procesais, o didis menininkas su didingais dievų kūrybiniais polėkais. „Poetas, tapytojas, – rašo subtilus kinų meno teorijos žinovas Pierre Ryckmansas, – yra įjungtas į kosminį kūrybos srautą. Meninė kūryba yra dalyvavimas Visatos dinamizme. Meninis aktyvumas paverčia garbingą žmogų Kūrėjo varžovu ir bendradarbiu“ (Ryckmans, 1983, p. 16).

Iš tikrųjų didaus savo srities meistro kūryba kinų meno filosofijos tradicijoje suvokiama kaip jo įsijungimas energetinių būties srautų procesą. Čia ypatingą svarbą įgauna įvairūs *energetiniai*, susiję su slėpiningos *qi* energijos sklaida, meninės kūrybos proceso interpretacijos aspektai. Kiekvienas brūkšny, taškas, dėmė, linija kinų vaizduojamosios dailės teorijoje traktuojamas kaip kūrybinės energijos ar jėgos išiveržimas į paveiklo erdvę, kuris, skleisdamas energiją įvairiomis kryptimis, reikalauja iš menininko kūrybos procese nuolatinio kuriamų formų ir vaizdinių subalansavimo. Todėl įvesdamas į paveiklo erdvę naujus meno kūrinio elementus menininkas ne tik turi nuolatos galvoti apie kompozicijos elementų pusiausvyrą, tačiau ir vengti perkrovimo, kuris, kinų teoretikų įsitikinimu, visada liudija apie jo menką kompozicijos subtilių pažinimą, visumos jausmo trūkumus, vadinasi, ir apie meninės kultūros bei tikro meistriško stygių.

Kita vertus, kinų meno filosofijos tradicijoje autentiška kūryba aiškinama kaip ypatinga susikaupimo, kontempliacijos, sąmonės nuskaidrėjimo ar dvasios prašviesėjimo būseną, kuri išplaukia iš kūrėjo sielos neužpildymo, vidinės tuštumos, jo gebėjimo harmoningai pajungti ir išlaisvinti savo įgimtas ir įgytas kūrybines galias. Čia kalbant apie meninės kūrybos proceso subtilybes ypatingas dėmesys kreipiamas į *nesąmoningumo* sritį, todėl kūrybinio įkvėpimo stimuliuojamame dvasios svaiguly (netgi alkoholio, narkotinių, haliucinogeninių medžiagų) stimuliuojamose būsenose teoretikai kartais regi efektingas priemones, padedančias kūrėjui įveikti sąmonę kaustantį *racio* mąstymo lygmenį ir išlaisvinti sąmonės gelmėse slypinčias vitališkas kūrybines energijas. Tam daoizmo ir čan meno filosofijos tradicijose sukuriama sudėtingos psichinio treningo technikos ir meditacijos metodai, padedantys kūrėjui įžengti į kūrybinio transo, ekstazės būsenas, kuriose sąmoninės kūrybinės galios skleidžiasi itin laisvai. Šaltiniuose aptinkame daug meninės kūrybos aktų aprašinėjimų, kurie liudija apie išskirtinį nesąmoningumo vaidmenį daugelio daoistinės ir čan tradicijos menininkų kūrinuose.

Tačiau nemažai kinų meno filosofijos kūrėjų supranta, kad tikra kūryba neapsiriboja tik spontaniška sąmonės sklaida ar trumpas akimirkas truncančiomis ekstazės, sąmonės nušvitimo būsenomis, o reikalauja iš menininko sistemingo parengiamojo darbo su savimi, atkaklaus ir kryptingo techninio meistriško tobulinimo pasirinktose meninės kūrybos srityse. Beveik visuose meninės kūrybos proceso problemas aptarinėjančiuose traktuose kalbama apie išskirtinę profesijos subtilių, techninio meistriško įvaldymo svarbą. Šie reikalavimai tiesiogiai siejami su tomis priemonėmis ir meninės išraiškos galimybėmis, su kuriomis dailininkas susiduria savo kūrybos proceso eigoje. Pavyzdžiui, kinų kaligrafijoje ir tapyboje taikomas tušas

reikalauja itin greitos ir meistriškos kūrinio atlikimo technikos, išsamaus savo darbo priemonių galimybių pažinimo, kadangi kaligrafijoje ir tapyboje naudojamas akimirksniu sugeriantis tušą popierių, šilkas nesuteikia jokio pakartojimo ar padarytų klaidų taisymo galimybės.

Gaivališkame kūrybinės dvasios polėkyje dailininkas neturi neryžtingai svyruoti įžengęs į meninės kūrybos procesą, o aiškiai suvokti pagrindinius šios konkrečios būties akimirkos individualios kūrybos uždavinius. Anot vieno ankstyvųjų kinų tušo tapybos meistrų Gu Kaizhi, tapytojas prieš pradėdamas kurti pirmiausia turi vaizduotėje sukurti jo idėją. Todėl jau prieš įžengdamas į meninės kūrybos procesą kūrėjas turi sumąstyti ir aiškiai vaizduotėje turėti kuriamo vaizdinio idėją ir suvokti, kaip geriausiai prieinamomis meninės išraiškos priemonėmis perteikti jo slėpinįgą dvasinį ir energetinį užtaisą. Iš čia plaukia kitas svarbus specifinis kinų meninės kūrybos procesų psichologijos bruožas: menininkai, prieš pradėdami kurti paveikslą, vaizduoti konkrečius daiktus ar reiškinius pirmiausia siekia suvokti jų „idėją“, tapomo objekto struktūrinius principus, jo vietą, funkcijas kuriamoje kompozicinėje paveikslo erdvėje. Taip plačiai paplinta ir tiksliai perteikiantis jos dvasią kinų tapybos traktavimas kaip „idėjų tapybos“.

Neatsitiktinai kinų meno filosofijos žinovas G. Rowley, mėgindamas atskleisti kinų meninės kūrybos koncepcijos esmę, pasitelkia qi, „dvasios“, „natūralumo“, „idealizacijos“ ir kitus terminus (Rowley, 1947, p. 47–55) ir remdamasis jais siekia išryškinti specifinius šios „idėjų tapybos“ bruožus. Iš tikrųjų, kai kinų dailininkas tapo kalną, pušį, bambuką ar arklių, jis siekia ne išorinių fizinių jausmų apčiuopiamų jų bruožų perteikimo, o jų „idėjos“ ir vidinės dvasios. Iš čia plaukia ir dailininkui tapančiam bambuką keliamas kinų meninės kūrybos proceso sampratai būdingas reikalavimas „pajusti, kaip jis auga“. Kinų dailininkai tarsi baiminasi, kad mūsų išorinio pasaulio ir gamtos suvokimo išpūdziai neapgautų, todėl nuolatos ieško tapomų objektų ir reiškinių gilesnių visuotinių, substancinių bruožų išryškino, kitais žodžiais tariant, ne „išorės, o jų vidinės esmės arba „idėjos“. Todėl dailininkas meninės kūrybos proceso svaigulyje neturi pasiduoti išorinių dalykų žavesiui, bet kurdamas privalo išsaugoti nepalietą daikto esmės jo idėjos viziją, tuomet reikalingas tik lengvas postūmis ir techninis meistriškumas, kad savo meninės išraiškos priemonėmis pasinertų į tapomų daiktų ir reiškinių esmę ir sukurtų įtaigius meno kūrinius.

Vaizduojamųjų menų estetikoje meninės kūrybos principai anksčiausiai išsikristalizuoja kaligrafijoje ir turi didžiulį poveikį tapybos teorijos plėtotei. Kita vertus, dėl kaligrafijai būdingo struktūriškumo, pirmą kartą sudėtinųjų jos komponentų glaudžios sąveikos, ypatingos kompozicijos ir techninių metodų svarbos meninės kūrybos principai kaligrafijos estetikoje formuluojami konceptualiau nei tapybos teorijoje. Ankstyvuosiuose kaligrafijai skirtuose traktatuose, remiantis konfucinėmis nuostatomis, individualaus kaligrafo stiliaus rafinuotumas, meninė vertė ir kiti esminiai bruožai tiesiogiai siejami su kūrėjo asmenybe, jos taurumu, gel-



Xia Gui. Vaizdas iš toli į upę ir kalnus. 1200 m. Tušas, popierius

me, elegancija, grubumu ir kitų žmoniškų savybių visuma. Jei asmenybė yra emociškai jautri, išlavėjusi, tuomet šios savybės, pasak traktatų autorių, panašiai reiškiasi kaligrafijos kūriniuose plastinių struktūrų pavidalu.

Aptarinėjant meninės kūrybos problemas kinų meno filosofijos tradicijoje, greta kaligrafijos ir tapybos, nuolatos iškyla asociacijos su kitais glaudžiai susijusiais su vaizduojamąja daile menais, ypač poezija ir muzika. Poetiškumas ir muzikinėje kūryboje išpuoselėtas ritmo jausmas čia yra suvokiami kaip esminiai autentiškos kūrybos požymiai ir patikimi estetinės meno kūrinio vertės kriterijai. „Kūrybingai apmąstant naują paveikslą, reikia vaizduotėje sulieti į vieningą visumą poeziją, kaligrafiją ir tapybą. Tik tuomet „širdyje išauga bambukas ir sumanymas pereina į teptuką“ (Wu Changshuo, 1969, p. 491).

Įvairių periodų traktatuose lygiagrečiai skleidžiasi skirtingi meninės kūrybos proceso subtilių aiškinimai. Dar senovėje įtakingiausiose konfucianizmo ir daoizmo kryptyse susiformavę požiūriai į meninės kūrybos procesą vėlesniais istoriniais tarpsniais neretai atvirai konfrontuoja, o kartais sugyvendami suartėja ar netgi susipina veikdami vienas kitą. Harmoningos įvairių vaizduojamosios dailės problemų gvildenančių meno filosofijos kryptų sąveikos pavyzdžius regime palyginti vėlai sinkretiškoje Song epochos neokonfucianizmo meno filosofijoje, kurioje susipina konfucianizmui, daoizmui ir čan būdingos meno filosofijos idėjos.

Konfucinės meno filosofijos ir meninės kūrybos procesų interpretacijos pagrindiniais bastonais kinų kultūros istorijoje yra imperatorių rūmų aplinka ir ortodoksinės pakraipos į tradicijų sureikšminimą, saugojimą ir kūrybos proceso reglamentaciją linkę respektabilūs Kaligrafijos ir Tapybos Akademijų nariai, kurie meninės kūrybos procesų problemų aptarime dažniausiai pagrindinį dėmesį sutelkia į įvairius išorinius ir vidinius kūrybos procesą lemiančius veiksnius. Jie vertina sekimą tradicija, kanonais, didžiųjų praeities meistrų šedevrų kopijavimą, kurį traktuoja kaip patikimą techninių subtilybių pažinimo būdą, aukština tvirtų etinių idealų laikymąsi, sistemingą žinių kaupimą, nuoseklų plačių kūrybos erdvių ir meninės išraiškos priemonių įsisavinimą. Konfucinės meno filosofijos šalininkų traktatuose, gvildenant meninės kūrybos procesų problemas, dažniausiai *pedantiškai kalbama apie norminių nuostatų laikymąsi ir daugybės koregavimų reikalaujantį kruopščiai pasvertą, ilgai išmąstytą meninio sumanymo praktinio įgyvendinimo procesą.*

Jiems oponuoja daoizmo ir čan meno filosofijos tradicijų šalininkai, kurie aukština spontaniškumą ir natūralumą, o autentišką kūrybą suvokia kaip išsivadavimą nuo įvairių dirbtinių menininkui primetamų išorinių taisyklių, normatyvinių nuostatų ir kanonų reikalavimų. Skirtingai nei Vakarų meno filosofijos tradicijoje čia apibūdinant vaisingą kūrybinį aktą beveik visuomet aukštinama išskirtinė vienvėdis, atsiribojimo nuo išorinio pasaulio, kasdienio gamtos grožio kontempliacijos, meditacinių kūrybos formų svarba. Daoizmo ir čan tradicijos šalininkai nuolatos pabrėžia, kad paprastai žmonės nemėgsta vienvėdis, o didūs kūrėjai ir išminčiai priešingai suvokia jos naudą, kadangi atsiribojimas nuo išorinio pasaulio kūrėjui padeda suvokti savo vienybę su Visata ir vidujai išgyventi supančios gamtos grožį. Nuoseklūs šių kryptų adeptai vadovaujasi meninėje kūryboje Laozi ir Zhuangzi nubrėžtais ir vėliau čan mąstytojų išplėtotais principais; nusišalinimu nuo išorinio pasaulio, pasaulietinių principų ignoravimu, jie žino savo jėgą ir vertę, tačiau to nedemonstruoja, savęs neaukština, nesiekia didelio, todėl *veikia neveikdami, aiškiai suvokia šlovingumo pavojų, kad sėkmė, augantis pripažinimas kūrėjui yra taip pat pavojingas kaip ir nesėkmė.*

Daoizmo estetikoje daug dėmesio skiriama menininko santykiui su jį supančiu gamtos pasauliu ir meninės kūrybos proceso subtilybių apmąstymui. Nors daoizmo meno filosofijos pradininkų Laozi ir Zhuangzi bei daugybės jų vėlesnių sekėjų tekstuose aptiksime daug fragmentų, aukštinančių menininko kūrybinę laisvę, tačiau, kalbant apie didžiųjų kūrėjų meninės kūrybos procesų ypatumus, greta pabrėžiama išminties, vidinio susikaupimo, meditacijos, neveiklos (*wu wei*), elgesio lankstumo, sugebėjimo pažaboti savo garbės troškimą, aistras svarba. Iš čia plaukia svarbus daoizmo meno filosofijos tradicijai Laozi keturiasdešimt trečiame skyriuje išsakytas teiginys: „Minkščiausias pasauly pažaboja kietčiausią. Neturintis kontūrų įsismelkia į plyšių neturintį; ir todėl aš žinau, kad neveikime yra vertė. Mokyti nesakymu ir neveikime įžvelgti vertę – po saule tai pasiekama retam“ (Laozi, sk. 43, 1997, p. 91).

Kalbant apie vyraujančią kinų meno filosofijos tradicijoje meninės kūrybos procesų interpretaciją tikriausiai tokia reikėtų laikyti apie daoizmo ir čan adeptų šlovinamą kūrybinę laisvę, spontaniškumą, tiesioginį sąlytį su gamta, idėmių įvairių jo apraiškų kontempliaciją. Daoistinės ir neodaoistinės, o vėliau ir su pastarąja artimai susijusios čan meno filosofijos idėjų įsivyravimui kinų vaizduojamosios dailės klestėjimo tarpsnyje nuo Tang iki Yuan epochos pabaigos didžiulį poveikį turi „vėtros ir srauto“ (*fengliu*) meno filosofija, kurios esmėje slypi spontaniška meninės kūrybos koncepcija ir glaudžios įvairių meno rūšių pirmiausia kaligrafijos, tapybos ir poezijos sąveikos principas.

„Vėtros ir srauto“ šalininkai ir vėliau jų tradicijas perėmę intelektualai (*wenrenhua*) kaip būtiną autentiškos kūrybos prielaidą skelbia būties pilnatvės jausmą, menininko vienybę su jį supančiu pasauliu ir glaudų bendravimą su dvasiškai artimais žmonėmis. Tai siejasi su vadovavimusi Zhuangzi propaguojamais pamatiniais kūrybos principais: „natūralumu“ ir „neveikla“. Autentiška kūryba jiems neatsiejama nuo gamtos grožio kontempliacijos, įkvėpimo, lakių vaizduotės polėkių ir gaivališko įsijungimo į spontanišką meninės kūrybos procesą. „Gu Kaizhi darbas su teptuku, – rašo Zhang Yanyuan, – buvo glaustas ir stiprus, sąryšingas ir nenutrūkstamas, judantis ratu ir besiskleidžiantis tolyn, atitinkantis taisyklėms arba netramdomai laisvai. Ji kaip vėjo gūsis ar žaibo blykstelėjimas. Idėjos jame gyvavo anksčiau, nei jis ėmėsi teptuko; kuomet paveikslą užbaigdavo, jame glūdėjo idėja ir todėl ji buvo kupina dvasingos nuotaikos“ (Zhang Yanyuan, 1962, p. 357). Šis kaligrafijos genijus, anot rašytinių šaltinių, pradėjo rengti viešas savo kūrybos proceso akcijas dalyvaujant žiūrovams.

Viešų spontaniškos kūrybos meno akcijų rengimo tradiciją vėliau valdant Tang dinastijai perima ir toliau plėtoja trys Tang kultūros korifėjai tapytojas Wu Daozi, šokio su kalaviju meistras generolas Pei Ming ir garsus kaligrafas ir poetas Huaisu mokytojas Zhang Hu. Pastarasis kaligrafijos genijus vadinamas „pamišusiu Zhang“, jis yra siejamas su vadinamąja „vyno transo“ ekscentriškų menininkų tradicija, kurios atstovai rengia nenusipėjamas viešas meno akcijas daugybės žiūrovų akivaizdoje demonstruodami savo spontaniško kūrybos proceso ypatumus. Anot Tang dinastijos laikų meno istoriko Zhu Jinghuan, kuris aprašo jas savo pirmajame Tang dinastijos laikų tapybos istorijai skirtame traktate, tokios akcijos susilaukdavo didžiulio valdančio elito ir ekscentriškos pakraipos menininkų susidomėjimo. Skleidžiantis galingai postmodernistinio orientalizmo ideologijos įtakai ši iš kinų dailės išplaukianti „akcijų meno“ tradicija išplito ir Vakarų postmodernioje dailėje.

Atmesdami jų prigimčiai svetimus konfucinius suvaržymus ir kanonus, spontaniškus daoizmo ir čan meno filosofijos principus išpažįstantys kinų menininkai savo meninės kūrybos interpretacijose kuria savus „antikanoniškus kanonus“. Jie aukština meninės kūrybos akto betarpiškumą, užsimiršimą, palaimingas klajones svajų pasaulyje. Pavyzdžiui, Tang dinastijos valdymo metu kūręs Wang Wei šiais žodžiais apibūdina spontanišką įžengimą į meninės

kūrybos procesą. „Kai ranka priartėja prie teptuko ir tušo, atsitinka taip, kad ji klaidžioja ir žaidžia užmarštyje“ (Wang Wei, 1962, p. 354). Wang Wei antrina ir kitas peizažo tapybos korifėjus ir meno teoretikas Li Cheng traktate „Peizažo paslaptis“: „Neklaidžiok taisyklėse, neapversk jų aukštyn galva. Nekartok to paties. Laisvai ir natūraliai žaisk teptuku – Štai peizažo meno paslaptis“ (Li Cheng, 1975, p. 343). Panašias kūrybinio proceso natūralumą aukštinančias mintis aptinkame ir beveik po tūkstantmečio gyvenusio intelektualų tradicijas plėtojusio Huang Binhong estetikoje: „Pradžioje – te būna taisyklės, o pabaigoje – tegu jų nebūna. Pradžioje tegu būna panašumo ieškojimas, o pabaigoje tegu jis išnyksta. Laikykites šios nuostatos kaip dirbdami ties paveikslu, tiek ir kontempliuodami tapybą, – tik tuomet žengsite teisingu keliu“ (Huang Binhong, 1969, p. 497).

Tokioje meninės kūrybos sampratoje kaip aukščiausia vertybė iškeliama artistiškos menininko asmenybės laisva kūrybinė galia, jos raiškos natūralumas, meistriškumas, kurio vaizdingą analogą dailininkai regi laisvame gervių sklendime aukštai padangėje, jų gracingame šokyje. Gervė kinų menininkams yra autentiškos būties, kilnumo, grynumo „tyros erdvės“ simbolis. Todėl išoriniai dalykai, triukšmas, epatažas, išskyrus menininkų ekscentrikų tradiciją, yra mažiau būdingi į meditacijos aukštinimą linkstantiems daoizmo ir čan šalininkams, kurie išpažįsta tylos ir susikaupimo svarbą. Nusišalindami į atokius gamtos kampelius jie siekia kūrybiškumui palankios sąmonės nušvitimo, vidinės rimties ir dvasios ir kūno vienybės būsenos. Taigi vienas pamatinių teptuko meistrų kūrybos principų skelbia: „Ranka ir širdis turi būti vieningi“.

Kita vertus, išskirtinę svarbą daoistinėse (ypač čan) meno filosofijos koncepcijose įgauna įvairūs psichologiniai meninės kūrybos proceso aspektai, tai yra meditacijos, psichologinio pasirėngimo ir įžengimo į meninės kūrybos procesą metodai, sąmonės bei pasąmonės transformacijos psichologiniai mechanizmai. Spontaniška kūrybinių galių sklaida, kūrėjo pasitikėjimas savo talento galia, pasak Yolaine Escande, yra „ne tik valios rezultatas, tačiau ir išplaukia iš asmenybės koncentracijos ir meditacijos procesų, spontaniškų kūno judesių, kurie yra Visatos dinamiškų procesų tąsa“ (Escande, 2001, p. 102).

Visavertis meninės kūrybos aktas čia neatsiejamas nuo sąmonės nušvitimo, spontaniško kūrybinių galių išlaisvinimo, improvizacijos, gebėjimo sutelkti savo kūrybines galias, surasti sąlytį su Visatos energijų pulsavimu, išlavinta intuicija pasinerti į kontempliuojamų reiškinių gelminę esmę, išvysti kitiems neregimus dalykus. Todėl menininkas kaip ir išminčius įžengdamas į meninės kūrybos procesą privalo deramai kontroliuoti savo dvasią, saugoti ir tuščiai neiekvoti kūrybinio potencialo, energetinių išteklių. Pasirinkus teisingą kūrybinę nuostatą, jos įgyvendinimo strategiją, sėkmingam įžengimui į meninės kūrybos procesą pakanka tik nereikšmingo išorinio ar vidinio postūmio, kuris išlaisvina jame slypinčią kūrybinę energiją. Šis taip reikalingas autentiškai kūrybai lengvas postūmis dažniausiai atsiranda kontempliuojant ar įdėmiai studijuojant gamtos reiškinius.

Meditacijos ir introspekcijos motyvai lyginant daoizmo ir čan meno filosofijos tradicijas yra stipresni pastarojoje. Čan meno filosofijos tradicijoje kūrybos procesas tarsi pasidalija į dvi nelygias dalis: pirmoji (svarbiausia) dalis *siejasi su meditacija, sumanymo brendimu, energetinių impulsų kaupimu*, o antroji – su *jų spontanišku išsiliejimu ir savo vizijų realizavimu meninių vaizdinių pavidalu*. Pastaroji suvokiama kaip visiškai spontaniška, ji yra daugiau techninė, trumpalaikė. Todėl energetinėje meninės kūrybos koncepcijoje meistriškas meninės išraiškos galimybių įvaldymas yra suvokiamas kaip antraeilė, savaime suprantama būtinybė. Iš čia plaukia traktatuose skelbiamas besąlygiškas energetinių impulsų prisodrintos idėjos, kūrybiško mąstymo ir minties prioritetas techninių meno subtilybių įvaldymo atžvilgiu. „Kai peizaže pieši kalnus ir vandenį, – rašo traktato „Tapybos paslaptys“ autorius Wang Wei, – tavo mintis skleidžiasi anksčiau teptuko“ (Wang Wei, 1962, p. 354).

Čan mene svarbus vaidmuo tenka menininko sielos vidiniam sąskambiui su jį supančio pasaulio, gamtos reiškinių ritmais, kuriuos jis perteikia kūrinys. Šis sąskambis perteikiamas grafinių paveikslų linijų ritmu, emocionaliai aktyvių neužpildytų erdvių, pauzių, netikėtų asimetriškų sugretinimų potekste. Muzikalios ritminės paveikslų struktūros, erdvių poetika padeda suvokėjui apčiuopti komunikacinius kanalus, atveriančius sudėtingo čan peizažo tapybos ir poezijos simbolių pasaulio paslaptis. Ypatingas vaidmuo menininko sąlytyje su būties vientisumu, nuolatiniais metų laikų pokyčiais tenka tylai, pauzei, užuominai, padedančioms perteikti giliąsias verbaliai neišsakytas mintis tiesiogiai iš sąmonės į sąmonę.

Nors Vakarų estetikos ir meno filosofijos tradicijoje pradedant neklasikinės meno filosofijos pradininkų A. Schopenhauerio, F. Nietzsche's ir ypač psichoanalizės kūrėjo S. Freudo veikalais vis geriau suvokiama milžiniška kūrėjo biologinės energijos svarba meninei kūrybai, tačiau kinų meno filosofijoje ir meno teorijoje energetinis kūrybos veiksnys suvokiamas nepalyginamai anksčiau ir teoriškai grindžiamas įvairiomis sudėtingomis dar iš *Yijing* („Permainų knygos“) išplaukiančiomis Visatos energetinių srautų ir žmogaus santykių su jį supančiu kosmosu ir gamta teorijomis.

Tiesą sakant, kinų vaizduojamosios dailės teoriniuose traktatuose aptinkame daug skirtingų požiūrių į menininkų tipus, jų kūrybos principus ir įvairias pagrindinių meninės kūrybos procesų ypatumus nulemiančių energetinių veiksnių interpretacijas. Vienose koncepcijose ryškėja racionali požiūrio į menininką, jo kūrybą svarba, pedantiškai papunkčiui aptarinėjamas ilgas sumanymo brendimo, įsijautimo į kontempliacijos objektą procesas, pagrindinių kūrybos fazių sklaida, kitose – pagrindinis dėmesys sutelkiamas į energetinę meninės kūrybos proceso interpretaciją ir su tuo susijusius įvairius kūrybai įtakos turinčius veiksnus, dar kitose – akcentai perkeliama į žaibišką sąmonės nušvitimą (tai ypač būdinga čan adeptams) ir spontanišką slėpiningo mitiškumo skraiste pridengtą jo įgyvendinimą. Štai kodėl tokia svarbi yra išskirtinė su įvairiomis gyvybinės energijos interpretacijomis susijusi *qi* kategorija. Tai

viena svarbiausių kinų meninės kūrybos sampratą apibūdinančių estetinių kategorijų, kuri apibūdinant pagrindinius kūrybos proceso veiksnius sujungia potencialios kūrybinės energijos sklaidos, išsiliesimo, pulsacijos, judėjimo, kaitos ir pan. aspektus menininko kuriamoje grožio ir harmonijos idealų išraiškoje.

Be filosofinio daoizmo meno filosofijos atstovų pabrėžiančių išskirtinę *qi* kategorijos svarbą meninės kūrybos procese šią problemą savo veikaluose suaktualina įtakingas literatūrinės estetikos atstovas Cao Pi (187–226 m. pr. m. e.), kuris aiškina šią kategoriją kaip ypatingos kūrybinės galios veiksnį, pagal savo prigimtį artimą įkvėpimui. Jis laiko *qi* vienu pagrindiniu *jigimtu* menininko kūrybinio potencialo elementų nuo kurio priklauso konkretaus menininko meno kūrinių tobulumas ar netobulumas. Šie Cao Pi požiūriai turėjo didžiulį poveikį ne tik kinų literatūros, tačiau ir kaligrafijos bei tapybos estetikai. Cao Pi idėjas vėliau plėtojo Li Bai ir Han Yu aplinkos teoretikai. Pastarasis *qi* energiją vaizdžiai lygina su vandens srautu, o žodžius su jame plaukiančiais daiktais. Jo įsitikinimu, būtent meno kūrinyje glūdinti *qi* energija suteikia tapybai gyvybingumą ir grožį.

Rašytiniuose šaltiniuose užsimenama, kad, pavyzdžiui, VIII a. poezijos genijaus Li Bai (kurio išliko per tūkstantis poemų, eilės ir estetiniai traktatai) meninės kūrybos procesas išsiskiria ypatinga spontaniška gyvybine energija; jis kūrybinio įkvėpimo akimirkomis kuria savo eiles nepaprastai greitai ir be jokių pataisymų. Visiškai jo antipodas yra amžininkas Du Fu, kuris aiškina, kad meno kūrinio kūrimo procesas nėra kelių akimirkų trukmės dalykas, o reikalauja iš kūrėjo ilgo ir atkaklaus darbo šlifuojant iki tobulybės kūrinių detales. Taigi susiformuoja programinė jo meninės kūrybos proceso nuostata: „penkios dienos bangos kūrimui, dešimt dienų uolos pavaizdavimui“. Cai Yong, Wang Hizhi, Zhang Hu, Huaisu, Yang Ningshi, Mi Fu ir daugybė kitų, ypač didžiųjų kinų kaligrafijos meistrų, pagrindinį dėmesį sutelkia į *energetinį* meninės kūrybos procesų aiškinimą. Todėl dabar išsamiau aptarsime šį svarbų kinų meninės kūrybos procesų psichologijos aspektą.

Iš tikrųjų kinų meno filosofijos tradicijoje vyraujanti meninės kūrybos procesų teorija yra *energetinė*, kuri pagrindinius poeto, kaligrafo, tapytojo ir kitos meno srities atstovo individualaus meninio stiliaus savitumą lemiančius veiksnius išrutulioja iš dailininko energetinių ryšių su supančiais kosmoso ir gamtos energijų srautais. Anot šios teorijos dailininko, kūrybos ypatumai tiesiogiai priklauso nuo „prado energijos“ (*qi*), kuriai kiekvieną būties akimirką būdingas savitas dvasinis ritmas (prisiminkime *Yijing* mokymą apie energetinius kosminių Visatos procesų srautus, kurie yra nuolatiniam kaitos ir metamorfozių procese). Su šia teorija siejasi kinų kaligrafams būdingas požiūris, kad *kiekvienos dinastijos vyraujantys kaligrafijos stiliai dėl nuolatinės energetinių srautų kaitos išsiskiria unikaliais bruožais, kurių neįmanoma identišškai pakartoti kitose epochose*. Čia galime prisiminti ir kinų kaligrafijos genijaus Mi Fu įsitikinimą, kad tapytojo kūrinius galima padirbti, o tikro kaligrafijos meistro kūrinių neįmanoma, nes įvairių

epochų stilių pėdsakai ir *qi* energijos vibracijų skirtumai, besiskleidžiantys kūrinio štrichuose, linijose, formose, iškart išduoda falsifikatorių.

Dailininko sąlytis su jį supančio pasaulio, Visatos, gamtos energetiniais srautais, pasak daoistinės pakraipos traktatų autorių, yra pasiekiamas pasitelkiant tylos, meditacijos, vidinės rimties, susikaupimo, nebylaus būties bylojimo teikiamas galimybes, kurios padeda menininkui įsigilinti į kontempliuojamų reiškinių esmę, laisvai skleisti įkvėpimui, spontaniškiems kūrybinės energijos srautų polėkiams. Todėl rimtyje sukurti kūriniai išsiskiria ypatinga gelme ir įgauna išbaigtas harmoningas formas. Buvimas savimi, natūraliu, harmonijoje su supančios gamtos energijomis ir požiūris į meninę kūrybą kaip didžiai asmeninę savo kūrybinės dvasios energetinių impulsų išraišką daoizmo adeptų traktatuose yra suvokiamas kaip aukščiausia vertybė, pamatinis būties ir kūrybos principas autentiškam menininkui.

Šios tendencijos išryškėja dar tik formuojantis kaligrafijos teorijos užuomazgoms. Pavyzdžiui, Han epochos kinų intelektualas ir kaligrafas Cai Yong (II a.) traktate „Apmąstymai apie teptuką“ (*Bi lun*) taip žodžiais apibūdina kaligrafo meninės kūrybos procesą: „Kaligrafas pradžioje sėdi susikaupęs tyloje, o mintys skęsta rimtyje; remdamasis sumanymu jis įžengia į kūrybos procesą; kalba neatverdamas burnos; [įkvėpia] *qi* energiją, neužpildydamas kvėpavimo; pasineria į dvasinės savasties paslaptį; tarsi atsiskleidžia nuostaboje, o todėl viskuo yra maloningas“ (Belozerceva, 2007, p. 112).

Aptariamoje meninės kūrybos proceso sampratoje išskirtinę svarbą įgauna *energetinis* menininko santykis su gamta, jos kontempliavimas, gebėjimas pajusti ir išvysti kitiems neregimus dalykus. Siekiant norimų rezultatų kūryboje, svarbiu tampa intymus, susikaupimo kupinas kūrėjo emocinis ryšys su supančiu universumu, kuris siejamas su galingos prado kūrybinės energijos (*qi*) sklaidos vieta. Iš čia plaukia aukštinimas harmoningo menininko sąlyčio su Visatos ir gamtos energetiniais ritmais, kuriuos jis tarsi įtraukia į save. Aptariamoms daoistinėms meninės kūrybos koncepcijoms šerdis yra pats menininkas, kuris yra pagrindinis visų kosmoso ir gamtos kūrybinių energijų mediatorius. O prasminga meninė kūryba suvokiama ne kaip tiesmukas realistinis gamtos formų imitavimas, o kaip kūrybinės energijos išsiliejimas ir nepriklausomo nuo gamtos vaizdinių pasaulio kūrimas. Energetinių impulsų veikiamas meninės kūrybos procesas čia remiasi savita atminties ir prisiminimų estetika, kuri yra nukreipta į konkrečiose dailės kryptyse ir tradicijose susiformavusių kanonų teikiamas galimybes traktuojant konkrečius vaizdinius, temas, siužetus, motyvus.

Daugelis daoizmo ir neodoizmo meno filosofijoje susiformavusių energetinių požiūrių į meninės kūrybos procesą ilgainiui pereina ir į dvasiškai artimų čan estetikos adeptų teorijas ir kūrinius, kuriuose pastebimai stiprėja meditacinių ir intravertiškų nuostatų poveikis. Iš čia plaukia dėmesys kūrėjo asmenybės dvasiniam sutelktumui, padedančiam koncentruoti savyje *qi* energiją ir įvairiems energetiniams ir psichofiziologiniams meninės kūrybos proceso

aspektams, pirmiausia su meditacija susijusioms ankstyvosioms parengiamosioms meninio kūrybos proceso fazėms, aplinkos, darbo įrankių, teigiamos palankios kūrybai psichologinės nuostatos formavimui.

Šioje energetinėje meninės kūrybos koncepcijoje pagrindinis dėmesys meninės kūrybos procese sutelkiamas ne į idealių meno formų kūrimą, o energetinio prado *qi* (prado energijos) išryškinimą tokia plastiniame rankos riešo ir teptuko smaigalio judesyje, kuriame per žmogaus kūną tiesiogiai sąveikauja Visatą, žmogų ir kūrinių siejančios energijos. Kinų vaizduojamosios dailės, ypač kaligrafijos teorijoje, išskiriamos „vidinė“ ir „išorinė“ energijos, kurios nuolatos sąveikauja, kadangi kūrybos akto metu kaligrafas perleidžia per save kosmines *qi* energijos cirkuliacijas ir išlieja jas popieriaus ar šilko erdvėje. Kita vertus, kaligrafinėse struktūrose išskiriami šie pagrindiniai sudėtiniai komponentai: griaučiai arba karkasas, gyslos, kraujas ir raumenys. *Visi šie metaforiški pavadinimai užuomina apie vientiso organizmo funkcijas ir tarsi atkartoja senovės kinų organicistines pasaulio sandaros teorijas.* Ir galiausiai, iš kiekvieno hieroglifo centro nuolatos skleidžiasi energijos srautai linijomis, formomis, įvairiausiomis erdvinėmis struktūromis, kurios išsisklaido kūrinių erdvėje ir ją apvaldo. Kinai jau senovėje buvo puikūs meno psichologai, kadangi suvokė, jog vadinamųjų „smulkių“ kaligrafijos meno sudėtinių komponentų: atskirai paimtų taško, linijos, dėmės, hieroglifo ir pan. energetinis užtaisas, vadinasi, ir emocinio poveikio galia suvokėjui yra nepalyginamai stipresnė nei stambesnių struktūrų, t. y. teksto skilčių ar atskirų rašmenų blokų. Panašių išvadų analizuodami kompozicijos problemas V. Kandinskis ir P. Klee Vakaruose priėjo tik XX amžiaus pirmoje pusėje.

Ankstyvajame vaizduojamosios dailės teorijos tapsmo etape ryškėja ypatinga pagarba kūrybos aktui, kuriam nuo seniausių laikų teikiama maginė ir bemaž sakralinė prasmė. Tuomet išsikristalizavę su dailininko kūryba susiję norminiai reikalavimai natūraliai kanonizuojami ir tampa estetinės minties tradicijos dalimi išsaugodami paskirus archajiškų maginių raštų rašymo, daoistinių ir čan ezoterinių praktikų elementus. Ilgainiui šios norminės nuostatos estetiniuose traktatuose formuojasi į daugiau ar mažiau stabilių menininko kūrybai skirtų praktinių normatyvinių rekomendacijų rinkinį. Su tuo siejasi ypatingas kaligrafijos ir tapybos problemoms skirtų traktatų autorių dėmesys palankios meninei kūrybai aplinkos, dvasinės atmosferos, aprangos, fizinės ir dvasinės švaros bei kitų problemų pedantiškam aptarimui. Pavyzdžiui, dailininkui prieš imantis kūrybos rekomenduojama nusiprausti ir apsirengti švariais drabužiais, susitvarkyti aplinką taip, tarsi būtų laukiama brangiausių svečių.

Šis švaros, vidinės dvasinės rimties, susikaupimo kultas siejasi ne tik su asmenine higiena, aplinkos sutvarkymu, tačiau ir kūrybingos dvasinės atmosferos sukūrimu, vidiniu apsivalymu nuo neigiamų energijų poveikio, pasaulietinio purvo įtakos, geru kūrėjo nusiteikimu, šviesioms mintims bei sąmonės sutelktumu. Gvildendamas įžangines meninės kūrybos proceso fazes Wang Xizhi pabrėžia tolesnei kūrybos sėkmei būtinos „geros psichinės nuotaikos svarbą“

(Traitės, t. 1, 2003, p. 170). Kiti autoriai kalba išskirtinę įkvėpimo svarbą. Vienas pirmųjų literatūrinės estetikos pradininkų ir garsių III a. kinų poetų Lu Ji (261–303) traktate *Wen fu* („Odė dailiajam žodžiui“) apie kūrybinio įkvėpimo ir intuityvaus sąmonės nušvitimo akimirką rašo: „Ir štai kai tai ryškėja manyje, aš visuomet sukaupiu savo žvilgsnį ir įtempiu klausą; paskėstu savyje, visur ieškau. Dvasios gelmėmis pakylėju toliau aštuonių žemės atstumų; širdimi klajoju tūkstančių sieksnių aukštumuose... Ir štai, gelmėse užgimė, žodžiai ten, kažkur mano dvasioje, juda, tarsi plaukianti žuvis, kurios burnoje yra kabliukas, kai ją traukia į viršų iš giliausių gelmių“ (Lu Ji, 1978, p. 260).

Iš tikrųjų, šio ir daugelio kitų įvairių meno sričių meno filosofijos traktatų autorių įsitikinimu, menininko įkvėpimas ir jo būsimo meninio sumanymo kontūrai gimsta iš savotiško sąmonės nušvitimo akimirkos, pirmapradės psichologinės nuostatos, visiško betarpiškumo, natūralaus ir harmoningo menininko santykio su savo kūrybos objektu. Tai sąlygoja požiūrį į kūrybą kaip veiklą, teikiančią menininkui vidinį dvasinį pasitenkinimą ir būties pilnatvės jausmą. Todėl daugelyje kinų, kaip ir indų vaizduojamajai dailei skirtų meninės kūrybos procesų problemas gvildenančių traktatų, daug kalbama apie būtinybę dailininkui surasti kūrybiškumo sklaidai palankią vietą prie šviesaus lango, tvarkingai paruošto darbo stalo.

Nemažiau svarbus dėmesys parengiamosiose meninės kūrybos fazėse yra teikiamas pagrindinėms meninės kūrybos priemonėms, kruopščiai išvalytų darbo įrankių parengimui. Tapyimo procesui tradicinėje kinų kultūroje buvo naudojamas žemas staliukas, ant kurio dailininkas pasitiesdavo darbui skirtą popierių arba šilko ritinėlį. Jei paveikslas būdavo didesnio nei staliukas formato, popierių ir šilko ritinėlį tiesdavo tiesiog ant grindų. Greta staliuko patogiai buvo išdėstomos pagrindinės kūrybinio darbo priemonės: įvairaus storio ir minkštumo teptukų rinkinys, tušo kaladėlė, trintuvė, tušo indelis ir didesnis dažniausiai porceliano indas vandeniui, skirtam tušo skiedimui iki norimos konsistencijos, kadangi dažai būdavo panašiai naudojami tapyimo procesui kaip Vakaruose dirbant akvarelės technika.

Priešais save išskleidęs švarų kokybiško popieriaus lapą ar šilko ritinėlį, kruopščiai paruošęs darbui teptukus, tušo indelį ir ilgai susikaupęs trina tušo kaladėlę indelyje, mintimis apgaubia visas pagrindines darbo priemones ir meditacijos būsenoje susikaupęs brandina sielos gelmėse būsimo meninio sumanymo idėją. Įtaigų liudijimą apie Go Xi požiūrį į šias problemas pateikia jo sūnus, kuris tėvo traktato įvade pateikia pluoštą svarbių prisiminimų teigdamas, kad „dienomis, kurias jis skirdavo tapybai jam prireikdavo švaraus stalelio prie šviesaus lango, iš dešinės ir kairės būdavo aromatingos budistinės žvakės, puikus teptukas ir įstabus tušas. Jis turėdavo būti su švariomis rankomis, išplautu tušo indeliu, tarsi pasirengęs sutikti didžius svečius. Jis siekė nuraminti savo dvasią ir suvokti idėją ir tik tuomet kopdavo į darbą“ (Guo Xi, 1965, p. 95).

Pasak traktatų autorių, dailininkas spontaniškai skleidžiantis įvairioms įžanginėms meninės kūrybos proceso fazėms negali prasmingai įsijungti į kūrybą, kol nepasiekia dvasinės

pusiausvyros būsenos, nesuvaldo savo valios, minčių srauto ir širdies polėkių. Taigi kinų vaizduojamosios dailės estetikos tradicijai būdingas įsitikinimas, kad dailininkas meninės kūrybos akte kuria ir formuoja save kaip savarankišką asmenybę, pajėgiančią surasti dvasinę harmoniją su jį supančiais gamtos ir visuomenės pasauliais. Tai sąlygoja kinų teoretikų dėmesį įvairioms psichologinėms meninės kūrybos proceso problemoms.

Žvelgdamas į tapomą šilko ritinėlį ar popieriaus lapą iš viršaus žemyn dailininkas meninės kūrybos procese tarsi „įeina“ ar „įsiskverbia“ į kuriamo paveikslo erdvę, kurioje pradeda savo klajones po bekraštį vaizduotės pasaulį. Baltas popieriaus grūdėtos rupios faktūros paviršius vos pastebimu tonu padengtas arba auksinis tonas šilko ritinėlis peizažo tapyboje padeda kūrėjui subtilios estetinės užuominos keliu bekraštės erdvės iliuziją ir skatina suvokėjo vaizduotės polėkius. Tokiu būdu anksčiau buvusi užsklęsta paveikslo erdvė atsiverdama įsileidžia į save kitais dėsniais valdomą pasaulį kūrėjo dvasią, kūrėjo, kuris vizualiai formuodamas šio vaizdinių pasaulio, susidedančio iš daugybės skirtingų horizonto linijų apjungtų gamtos pasaulio detalių, atveria kito alternatyvaus tikrovei vaizduotės pasaulio erdvės ir kviečia kartu su dailininku klajoti jo teptuko nubrėžtais keliais.

Vienu svarbiausių sėkmingo dailininko pasinėrimo į meninės kūrybos procesą veiksniumi skelbiamas iš kūrėjo dvasios gelmių išplaukiantis vidinis energetinis postūmis, kuris, tarsi panaikindamas visus išorinius kaustančius kūrybinės dvasios polėkių veiksnius, padeda jam natūraliai įžengti į kūrybos procesą, kur popieriaus lape ar šilko ritinėlyje iš beformių sumanymo idėjų gimsta harmoningi suvokėjo akį žavinčių formų vaizdiniai.

Kaligrafijos ir tapybos teoriniuose traktatuose beveik besąlygiškai pripažįstamas teiginys, kad menininko „sumanymas skleidžiasi anksčiau nei teptuko potėpis“. Sumanymo formavimasis ir iš jo išplaukiantis asmenybės dėmesio sutelktumas padeda jai koncentruoti savyje *qi* energiją ir kartu atveria kelius jos tolesnei sklaidai per tarpininkus ranką ir teptuką, kuris ekspresyviai judėdamas baltoje popieriaus ar šilko erdvėje palieka pėdsakus, iš kurių formuojasi vaizdinių sistemos. Praktinį sumanymo įgyvendinimą dailininkas, anot traktatų autorių, pradeda judėdamas skirtingais idėjos materializavimo keliais pereidamas skirtingas meninės kūrybos procesų fazes nuo apmąstymų, spontaniškų linijų, šikių prie aiškių akyse gimstančių vaizdinių kontūrų.

Pavyzdžiui, minėtas Go Xi yra įsitikinęs, kad tapybos meno paslaptys yra pasiekiamos tik tokiam menininkui, kuris išsiugdo nuolankumą, dvasios džiaugsmingumą, o jo jausmai, polėkia ir mintys įgyja vaiko sąmonei būdingą pasaulio suvokimo betarpiškumą ir patiklumą. Kūrybinei nuostatai jo požiūriu palankus yra eilių skaitymas, kuris padeda surasti reikiamas prieigas prie konkrečių kūrybos problemų sprendimo. „Kuomet surandi detalių išdėstymo vietą ir rengiesi pradėti tapyti paveikslą, privalai sukurti dangaus ir žemės harmoniją! Ką vadiname dangumi ir žeme? Taip vadinamos viršutinė ir apatinė vertikalaus 32 cm paveikslo ritinėlio dalys. Viršuje palieki vietą dangui, apačią žemei, o, viduryje, remdamasis idėjinio sumanymu,

patalpini peizažą“ (Guo Xi, 1965, p. 90). Tačiau paieškos priimtino meninės problemos sprendimo varianto kūrybos procese neretai skleidžiasi įvairiais aplinkkeliais, tenka kūrybos eigoje nuolatos spręsti sudėtingas kompozicijos ir įvairių paveikslų detalių išdėstymo problemas.

Kalbant apie svarbiausius vidinius menininko kūrybai įtakos turinčius veiksnius, neišvengiamai tenka kalbėti apie tiesiogiai su įsigiliniu į menininko kūrybos objektą susijusį veiksnį, kurio svarbą nuolatos iškelia daoizmo ir čan estetikos šalininkai, tai yra įvairiomis meditacinėmis technikomis pasiekiamą koncentraciją. Neatsitiktinai į ši kinų tradicinės estetikos aspektą savo traktatuose ir pedagoginėje praktikoje atkreipia dėmesį subtilus pedagogas Johannes Ittenas, kuris rašo: „Tam kad teptuku laisvai apibrėžti taisyklingą ratą, būtina visiškai kūno judesių kontrolė ir didžiausia psichologinė koncentracija. Vieną garsų kinų tušo piešinį sudaro vienintelis šilke nupieštas ratas. Ir nors linijos storis yra vienodas visame apskritime, jis perpildytas jausmu. Pagrindinis kinų tušo meistrų principas skelbia: „Ranka ir širdis turi būti vieningi“. Tas, kuris tapo teptuku, tik tuomet jaučia jo galiuko lankstumą, kuomet vidujai jaučia formą, kurią jis siekia perteikti, ir vadovaujasi šiuo jausmu. Savo išraiškingumu teptukas lenkia piešimą anglimi, kadangi atveria turtingas niuansavimo galimybes. O štai anglis palieka vienodai tamsų pėdsaką nepriklausomai nuo to, ar riešas juda iš dešinės ar kairės. Teptukas gi, priešingai, suteikia galimybes perteikti plačiausią toninių moduliacijų gamą“ (Itten, 1988, p. 114).

Gilinantį į veiksmingo konkretaus dailininko kūrybinio potencialo panaudojimo problemas tenka pripažinti, kad kinų meno filosofijos tradicijoje pirmiausia vertinama vaizduotės polėkių galia ir gebėjimas, atsiribojant nuo išorinio grožio, visų antraeilių ar nereikšmingų dalykų, kitiems neregimuose kasdienio gyvenimo reiškiniuose įžvelgti kitą po išoriniu regimybės sluoksniu glūdinčią vidinę dvasinę daiktų ir reiškinių esmę. „Tas, kuris siekia išreikšti dvasią per išorinį grožį, praranda vaizdinį. Tai yra vaizdinio mirtis. Todėl reikia pašalinti nereikalingas detales ir pasirinkti svarbiausią“ (Xie He, 1965, p. 73). Iš čia plaukia ir kitas svarbus tikro meistro bruožas – gebėjimas per išorinę regimybės skraistę išvysti ir įprasminti savo kūriniuose taupiomis meninės išraiškos priemonėmis daiktų esmę, išryškinti jų ryšius su Visatos energijos ritmais. Jei šį sudėtingą uždavinį dailininkui pavyksta nuosekliai įgyvendinti, tuomet kūrinys laikomas pavykšiu ir gyvybingu.

Itin atsakingas požiūris į įvairias meninės kūrybos proceso fazes ir vadovavimasis savita kūrybos strategija būdingas minėtam Guo Xi. Anot sūnaus, „pradėjęs tapyti vieną ar du paveikslus kartais atidėdavo darbą, nežiūrėjo ir nelietė paveikslų. Dešimt dvylika dienų jis apskritai nesiliesdavo darbų, vėliau du tris kartus tapydavo paveikslus. Vadinasi, tėvas nenorėjo elgtis impulsyviai [...] Tačiau kaskart, kai tėvas užgriebdavo idėją, jis pasinerdavo į darbą taip, kad visiškai užmiršdavo apie begalę savo darbų“ (Guo Xi, 1965, p. 95). Taigi šis kinų tapytojas elgiasi panašiai kaip ir Leonardo da Vinci, jis suvokia, kad kuriant

ramus išmąstymas teikia daug geresnius kūrybos proceso rezultatus, nei neatsakingas racionalios minties nekontroliuojamas skubėjimas.

Vynas, haliucinogeninės medžiagos ir beprotybės apraiškos kūryboje

Svarbi meninės kūrybos procesų psichologijos grandis yra ne tik pradinė kūrėjo intencija, meninis įkvėpimas, įsijautimas į kūrybos objektą, laipsniškas sąmonės atsiribojimas nuo supančio fenomenalaus pasaulio įtakos, tačiau ir sunkiai fiksuojamas menininko įžengimas arba, kitais žodžiais tariant, „pasinėrimas“ į spontaniškam meninės kūrybos aktui būdingą ekstazės, tranco artimą psichinės patologijai būseną, kurioje atsiranda neįtikėtinas gaivališkų kūrybinių jėgų antplūdis, beveik visiškas atotrūkis nuo tikrovės, neįprastos kūrybos strategijos, metodai, vaizdinių sistemos, o gelminės reiškinių esmės suvokimas pradeda skleisti itin subtiliais pavidalais. Šių kūrybinio svaigulio, ekstazės būsenų pasiekimui daoizmo ir čan adeptai pasitelkia ne tik įprastinius meditacijos, psichotreningo metodus, tačiau ir vyną, įvairius daoistiniuose traktatuose šlovinamus eliksyrus, net narkotinės haliucinogeninės medžiagas, kurių tikslas prabudinti menininko snaudžiančias kūrybines galias ir energijas.

Iš plačiausiai dailininkų aplinkoje žinomų medicininių preparatų savo euforijos būsenos sukėlimo galia išsiskiria vadinamieji „penkių akmenų milteliai“ ir „stebuklingas grybas“. Jų panaudojimo pradžia rašytiniuose šaltiniuose fiksuojama III a., tačiau menininkų aplinkoje jie išplinta IV–V a. ir gyvuoja valdant Tang dinastijai. Šių narkotinių preparatų vartojimas skatina ne tik kūrybinę ekstazę, haliucinacijas, sąmonės nušvitimą, tačiau ir ypatingą jausmingumą, emocinį transą, liguistus vaizduotės polėkius, mintis apie savižudybę.

Įvairiais daoistiniais eliksyrais, vyno ir haliucinogeninėmis medžiagomis piktnaudžiaujančių fengliu („vėtros ir srauto“) bei jiems dvasiškai artimų menininkų kūrybos procesas išsiskiria ekscentriškumu, epatažu, neįprastu, įmantriu ir įnoringu meninės kūrybos stiliumi. Daugelio jų intelektualinės ir kūrybinės biografijos yra prisodrintos daugybės dramatiškų motyvų ir didžiai pamokančių istorijų apie tokių piktnaudžiavimų negatyvias pasekmes. Netrukus atsiranda tekstų, kuriuose atvirai kalbama apie pavojingą destruktivų narkotinių medžiagų poveikį menininko psichikai ir jo kūrybinėms galioms. Todėl neodaoizmo estetikos klestėjimo laikais pradedant IV a. menininkai daugiau vertina nestiprų vyną ir įvairius stebuklingus eliksyrus, kurie skatina gyvybinę energiją, padeda pasiekti kūrybinę ekstazę ir ilgam išsaugoti kūrybiškumą.

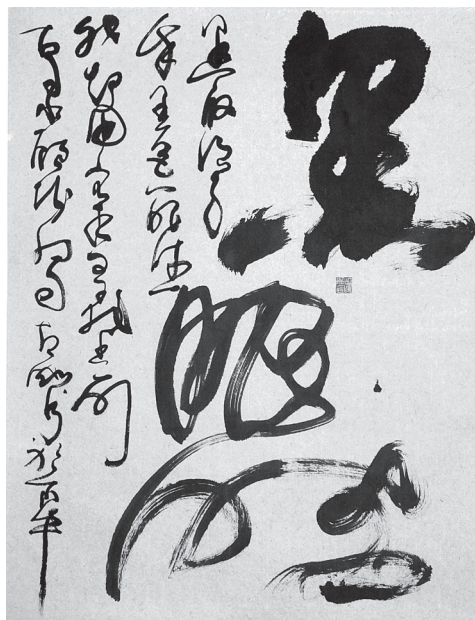
Spontaniškų dvasios polėkių persmelktas ir įvairių eliksyrų ir vyno poveikio išreikštas meninės kūrybos stilius kinų meno filosofijos tradicijoje yra toleruojamas, kartais jis traktuojamas kaip svarbus autentišką menininko saviraišką skatinantis veiksnys, netgi savotiška

siekiamybė. Šią nuostatą įtvirtina daugelio kinų dailės korifėjų gyvenimo ir kūrybos būdas. Vėlesnių laikų dailės teoretikai pateikia daugybę spalvingų istorijų apie šių menininkų kūrybą; juose nuolatos pabrėžiama, kad, pavyzdžiui, Wang Xizhi savo genialius kūrinius kuria nesąmoningoje apkvaitimo nuo alkoholio ar kvaišalų būsenoje, o Zhang Xu sistemingai piktnaudžiauja alkoholiu. Kiti tekstai detalai aprašinėja kaligrafijos ir tapybos meistrų Gu Kaizhi, Huaisu ir Mi Fu meninės kūrybos procesus, kuriuose jie, paveikti piktnaudžiavimo vynu ar kitų kvaišalų, kuria spontaniškai ir elgiasi tarsi pamišėliai.

Kinų vaizduojamosios dailės tradicijoje bene ryškiausia šių tendencijų reprezentuojančia figūra yra kaligrafijos genijus Zhang Hu, kuris kūriniuose sąmoningai siekia maksimalaus išraiškos asmeniškumo. „Daugelis tekstų detalai aprašinėja spontaniškų Zhang Hu kaligrafijų gimimo procesą; jis piktnaudžiauja vynu, įžengia į euforijos ir perdėto jausmingumo būseną, labai panašią į išprotėjimo ir joje kuria savo kaligrafijos kūrinius, kurie atrodo tarsi gimstantys iš dieviško įkvėpimo. Zhang Xu atveju, vynas ar kitoks alkoholis yra būtinas veiksnys, kuris išplėtoja kūrybą iki pabaigos“ (Rong Bing, 2010, p. 161). Kai Zhang Hu būdavo dirbtinoje euforijos būsenoje, jis aistringai pasinerdavo į kūrybos procesą, dirbdamas klykdavo, sudrėkinęs teptuko smaigalį tuše triukšmingai tarsi mesdamasis į mūšį atakuodavo teptuku baltą kūrinio erdvę; atsiskleisdamas meninės kūrybos procese gaivališką prigimtį, Jis buvo įsitikinęs, kad nepavaldus racionalaus proto kontrolei dieviškas įkvėpimas valdo jo visiškai nesąmoningą kūrybos procesą. Panašias mintis aptinkame ir Su Shi tekstuose, kuriuose jis prisipažįsta, kad kuomet alkanas prisigeria jausmai labai paaštrėja ir vaizdiniai taip audringai veržiasi iš vidaus, kad jų neįmanoma sulaukyti. Tiesą sakant, kinų dailės istoriografijoje su didžiais dailininkais Gu Kaizhi, Wang Xizhi, Zhang Hu, Huaisu, Yang Ningshi, Fan Kuan, Mi Fu, Su Shi, Liang Kai,



Chen Zihe. Apsvaigęs nemirtingasis kūrėjas, gulintis po senu medžiu. XVI a. pr. Spalvotas tušas, šilkas



Zhang Xu. Kaligrafija. VIII a. Tušas, popierius

Xu Wei ir daugybė kitų siejamiems epitetais „pamišėlis“, „apgirtęs“ ar „paskendęs svaigulio būsenoje“ suteikiamos tvirtos pozityvios „išprotėjusių genijų“ konotacijos.

Toks pozityvus požiūris į šiuos dailininkus ir jų meninės kūrybos proceso ekscentriškus, neigiančius pamatinius konfucinės estetikos principus, aspektus yra dalinai paaiškinama ekspresyvia jau mūsų aptarta vyraujančia energetine meninės kūrybos prigimties samprata, tuo, kad svaigulio būsenoje išlaisvinamos racionalaus proto nekontroliuojamos spontaniškų ir impulsyvių menininko kūrybinių polėkių galios. Juk kūrėjo dvasios energetinius impulsus perteikiantis menas iš prigimties yra ekspresyvus, kadangi dailininkas meninės kūrybos procese ekspresyviais teptuko judesiais išreiškia ne tik individualius asmenybės kūrybinės dvasios polėkius, tačiau

ir sąveikauja su kosmoso ir gamtos energijomis. Kartu išorinių stimuliatorių vyno, stebuklingų eliksyrų, narkotinių medžiagų poveikio sritys yra apribojamos tramdomaisiais marškiniais daugybės traktatuose apibrėžtų kanoninių ir normatyvinių nuostatų. Todėl spontaniški kūrybinės dvasios polėkiai meninės kūrybos proceso metu yra jau pasąmonės lygmenyje nuolatos kontroliuojami apibrėžtų taisyklių. Čia kūrėjas tarsi balansuoja erdvėje tarp dviejų minėtų meninės kūrybos procesui būdingų polių.

Gvildenant šiuos meninės kūrybos procesų psichologijos aspektus kyla daug sudėtingų klausimų, pavyzdžiui: kiek, koku laipsniu kinų teoretikai ir patys menininkai suvokia ryšį tarp vyno, įvairių stebuklingų galių eliksyrų, svaigalų, kvaišalų poveikio ir banalaus pasigėrimo? Rašytiniai šaltiniai, kaip minėjome, pateikia daug vaizdingų legendomis tapusių istorijų apie minėtų narkotinių medžiagų, įvairių psichikos nukrypimų poveikį spontaniškam įkvėpimui, euforijai padedančioms kūrėjui giliau pasinerti į nesąmoningą kūrybos procesą ir sukurti įstabius kūrinius. Analizuojant įvairius tekstus ir juose aptinkamus menininkų kūrybinio svaigulio aprašymus susidaro išpūdis, kad kinai ryšį tarp narkotinių medžiagų ir kūrybinės veiklos stimuliavimo suvokia panašiai kaip ir Vakaruose, pavyzdžiui, Paryžiaus centre XIX a. viduryje gyvavusio garsaus bohemos, rašytojų, dailininkų židinio *Le club des haschichiens* arba *Le Club des Assassins* lankytojai. Šiame klube lankosi T. Gouthier, G. de Nervalis, A. Dumas,

V. Hugo, H. de Balzacas, Ch. Baudelaire'as ir daugybė kitų įžymybių, besiburiančių įvairiose hašišo mylėtojų draugijose.

Sumuojant aptariamas meninės kūrybos proceso, talento, jo kūrybinės veiklos ir sukurtų meno kūrinių suvokimo problemas kaligrafijos ir tapybos estetikoje atsiskleidžia savita kinų meninio laiko koncepcija. Čia tarsi tarpusavyje taikiai sąveikaudamos koegzistuoja dvi skirtingos meninio laiko sampratos: pirmoji, kuri fiksuoja pagrindinių meninės kūrybos procesų fazių trukmę (ir jų sklaidą laike), antroji, kurie siejasi su jau sukurtu meno kūriniu estetinė kontempliacija arba kitais žodžiais tariant konkretaus kūrinio suvokimui būtinu laiko tarpsniu. Juk ritinėlio formos kinų kaligrafijos ar tapybos kūrinys estetinio suvokimo procese yra „skaitomas“ ne tik tiesiogine informacine (komunikacine) teksto semantinių prasmų suvokimo aspektu, o pirmiausia kaip konkrečią estetinę vertę ir informaciją akumuliuojanti vaizdinių sistema, kurios simbolinių prasmų „perskaitymui“, iššifravimui ir adekvačiam suvokimui būtinas konkretus laiko tarpas. Tikrovėje kiekvieno tikro meistro sukurtu kūriniu atlikimo stilistiniai bruožai, maniera, detalių visuma sudaro galimybę šio meno subtilybes perpratusiam vertintojui sinchronizuoti sąmonėje abu aptartus skirtingus meninio laiko parametrus.

Vadinasi, kinų tradicinei meno filosofijai turime tai pripažinti nesvetima nuo romantikų laikų ir ypač neklasikinės meno filosofijos, psichoanalizės ir psichopatologinių koncepcijų šalininkų Vakaruose plačiai aptarinėjama genialumo, svaigulio ir psichinės patologijos santykių problema. Ji įvairiais aspektais išnyra vaizduojamosios dailės traktatuose ir daugybės garsių kinų kaligrafų ir tapytojų intelektualinėse biografijose. Išpažindami stebuklingų daoistinių eleksyrų poveikio galią dailininkai dažniausiai pasitelkia juos siekdami kūrybinio įkvėpimo, tačiau kartais naudoja ir narkotines bei haliucinogenines medžiagas. Šie meninės kūrybos proceso ypatumai detaliam aptarinėjami Rong Bing straipsnyje „*Ivresse, folie et réalisation spontanée dans l'art de la calligraphie chinoise à partir de la création de Zhang Xu*“. *Culture de loisir et esthétique*, éd. You Feng, Paris, 2010, p. 159–170).

Daoizmo ir iš jo iširutuliojusios čan meno filosofijos šalininkai traktatuose aptardami meninės kūrybos proceso stimuliavimo galimybes ir sureikšmindami intuityvių, impulsyvių, emocionalių, pradų svarbą meninės kūrybos procese neretai atkreipia dėmesį į vyno ir narkotinių bei haliucinogeninių medžiagų poveikį kūrybiniam įkvėpimui, meninės kūrybos akto laisvumui, spontaniškumui. Todėl kinų kultūros tradicijoje gaivališko ir sunkiai tramdomo menininko vaizdiniui nesvetimas ir mėgavimasis vyno teikiamais malonumais, narkotinių medžiagų euforiniu poveikiu psichikai, jų gebėjimu išlaisvinti kūrėją nuo socialinių konvencijų įtakos. Menininkas su rafinuoto vyno taure artimų bičiulių aplinkoje tampa įprastu Tang ir ypač Song poezijos ir tapybos motyvu. Nors tiesą sakant, kai kurie daoizmo adeptai ne visada pripažįsta vyno kūrybines galias, o piktnaudžiavimą alkoholiu ir kvaišalais neretai traktuoja kaip žmogaus grįžimą į primityvaus pirmykščio gyvenimo būseną. Todėl vynas, narkotikai

ir haliucinogeninės medžiagos kinų estetikos tradicijoje dažniausiai yra traktuojamas kaip maištininkų, skeptikų, pesimistų ir visuomenės marginalų užsiėmimas.

Vadinasi, glaustas ekskursas į meninės kūrybos proceso sampratą tradicinėje kinų meno filosofijoje parodo, kad meninė kūryba tūkstantmečiais Kinijoje vertinama kaip išskirtinės svarbos kūrybinės veiklos forma atnešanti naudą visuomenei socialinių santykių harmonizavimo, vertybiniu, šviečiamuoju, auklėjamuoju, pedagoginiu, ekonominiu ir kitais aspektais. Kinijos valdovai, seniai suvokę šią tiesą, ką vaizdžiai rodo jų aktyvus dalyvavimas reguliuojančių šalies meno raidos procesus institucijų veikloje. Kita vertus, kinų meninės kūrybos proceso interpretacijos ženkliai skiriasi nuo Antikos, Vakarų ir indų. Juose labiau pabrėžiamas menininko ryšys su jį supančia gamta, daugiau dėmesio skiriama spontaniškumui, energetiniams meninės kūrybos proceso interpretacijos aspektams, meditacinėms kūrybos formoms, techninių meninės kūrybos subtilių įvaldymui ir menininko sugebėjimui išlaisvinti ir panaudoti kūrybines galias.

Meno kūrinys ir jo būties formos

Aptarę meninės kūrybos proceso problemas galime pereiti prie meno kūrinio ir jo pagrindinių būties parametrų analizės. Juk viena pagrindinių meno filosofijos problemų ir yra meno kūrinio prigimties, jo būties formų ir jame slypinčių prasmų pažinimas. Tai sudėtingas teorinių problemų laukas, kadangi jis yra sudėtinė mus supančio pasaulio dalis, kurios atsiradimo ir įsitvirtinimo kultūros pasaulyje kelia daug mįslių. Juk ankstyvajame žmonijos kultūros raidos etape dar nebuvo aiškių ribų tarp amatininko dirbinio ir meno kūrinio. Konkretaus dirbinio tapimo menu procesas neretai yra ilgas ir sudėtingas, sąlygojamas daugybės aplinkybių. Daugelis šiandien nekvestionuojamais laikomų iškiliausių įvairių civilizacijų meno kūrinių (pavyzdžiui, Senovės Egipto, Asirijos, Kinijos skulptūros) turėjo grynai praktinę funkciją ir tik daugybė įvairių suinteresuotų asmenų, grupių, institucijų šioms utilitarinės paskirties dirbiniams suteikė meno kūrinio statusą. Todėl nebūtina, kad tokio dirbinio gamintojas save pavadintu „menininku“, o kūrybos produktą kvalifikuotų kaip meno kūrinį.

Kita vertus, gvildenant meno kūrinių sklaidos visuomenėje mechanizmus ir jų būties formas kinų vaizduojamosios dailės estetikoje nuolatos išnyra keli pagrindiniai su meno kūrinio esminėmis charakteristikomis susiję komponentai: jo materialios būties formos, erdvė, laikas, perspektyvinės sistemos, energija, dvasia, idėja, forma, linija, spalva, simbolinis kodavimas ir kiti, kurie apsprendžia konkretaus meno kūrinio savitumą, todėl vertėtų svarbiausius iš jų papunkčiui glaustai panagrinėti.

Skirtingai nei Vakarų estetikos tradicija, kurioje, išskyrus viduramžius ir vėliau išsiskleidusią romantizmo tradiciją, neignoruojami materialūs medžiagiški meno kūrinio aspektai,

kinų estetikos tradicijoje daugiau kalbama apie dvasinius. Todėl ir meno kūrinys pirmiausia traktuojamas kaip dvasinis fenomenas. Šiuo aspektu žvelgiant meno kūrinio senumas ir autentiškumas kinams yra svarbus jo estetinės vertės kriterijus, tačiau vis dėlto dar svarbesnė yra dvasios išraiška. Dong Qichang rašo: „Aukščiausiu kūriniu dailininkai laiko sudvasintus paveikslus, tačiau juk yra dar ir paveikslai visiškai nesuvaldomos dvasios įkvėpti, kurie yra aukščiau pirmųjų“ (Dong Qichang, 1965, p. 106). Čia kinų teoretikas turi omenyje tokius kūrinius, kurie yra persmelkti dvasinės energijos, siejančios menininką su kosminėmis visatos energijomis. Mikro ir mikrokosmo organiško ryšio atspindėjimas konkrečiame meno kūrinyje čia tampa dar vienu svarbiu meno kūrinio vertės kriterijumi. Į šį meno kūrinio sampratos aspektą atkreipia dėmesį vienas subtiliausių dabartinių kinų estetikos žinovų François Cheng, kuris taikliai pastebi, kad „idealas, kurį aukština kinų teoretikai, siejamas su tokiais kūriniiais, kurie sudaro mikrokosmą, jungiantį esminius mikrokosmo bruožus“ (François Cheng Souffle–esprit, 1989, p. 10).

Kita vertus, meno kūrinio esmė kinų estetikos tradicijoje neretai tiesiogiai susijusi su meniniu požiūriu tobula idėjos išraiška. „Tapydamas peizažo paveikslą dailininkas, – teigia Tang dinastijos kūrėjas Wang Wei, – pirmiausia privalo vadovautis idėja (*yi*)“ (Souffle–esprit, 1989, p.103). Iš tikrųjų autentiška idėjos išraiška yra daugelio kinų menininkų pagrindinis siekis, verčiantis juos daug ir atkakliai dirbti konkrečioje kūrybos srityje siekiant iki tobulumo įvaldyti savo meninės išraiškos priemones, ir tai suvokiama kaip būtina išankstinė priemonė praktiniam pagrindinio tikslo tobulo idėjos įkūnijimo įgyvendinimui.

Peizažo tapybos kaip ir muzikos bei literatūros kūriniuose esama kulminacinių momentų, kuriuose vaizdinių sistemų sklaida įgauna intensyvėjančios dramaturgijos pavidalą. Šias funkcijas dažniausiai peizažuose atlieka pagrindiniai aktyvų vyrišką *yang* principą įkūnijantys meno kūrinio kompoziciniai akcentai: išspūdingos kalnų viršūnės, tarpekiai, galingi vandens srautai, charakteringi medžiai, kurių aktyvus įsiveržimas į paveikslo erdvę yra neutralizuojamas žemiau esančiomis pasyvų moterišką *yin* principą atspindinčiais lygaus vandens paviršiaus vaizdais su vienišom paklydusiom erdvėje salomis ar žvejų valtėlėmis. Ši vaizdinių sistemos sklaida yra reglamentuojama banguojančia ritminių struktūrų kaita, pasakojimo leitmotyvo sulėtinimu, pagreitinimu, įvairiomis pauzėmis ir daugybe kitų kompozicijos elementų bei meninės išraiškos priemonių, kurios suteikia vaizduojamiems motyvams daugybę simbolinių prasmų.

Kinų paveikslas išsiskiria savita erdvės koncepcija, kuri tiesiogiai siejasi su pamatine kinų estetikos kategorija „Tuštuma“, kuri įgauna išskirtinę svarbą visų meno rūšių kūriniuose dėl pauzės, tylos, neišsakymo, estetinės užuominos sampratos. Todėl kaligrafijoje ir tapyboje tuščias paveikslo erdvės plotas, o poezijoje, muzikoje, teatriniame vyksme tyła, pauzė asocijuojasi ne tik su galinga būties potencija, tačiau ir įkūnija ne fiksuotos, o spontaniškai besi-



Zhong Li. Žvelgiant į krioklį.
XV a. pab. – XVI a. pr. Šilko ritinėlis

skleidžiančios ir nuolatos patiriančios įvairias metamorfozes būties protrūkius atspindinčius iš „Permainų knygos“ išplaukiančią būties kaip nenutrūkstamų energetinių srautų kaitos idėjos sampratą.

Kinų kaligrafijos ir tapybos kūrinys išsiskiria daugeliu specifinių tik Rytų Azijos dailės tradicijoms būdingų bruožų. Kinų tapybos ir kaligrafijos tradicijai priskiriami dailininkai tapo savo paveikslus vertikalaus formato popieriuje ar šilko gabalėlyje, kartais ilguose horizontaliuose šilko arba popieriaus ritinėliuose, kurie gali siekti netgi iki 8 m ilgio. Paveikslams buvo parenkamas įvairių rūšių specialiomis technologijomis rupus ir gerai tušo dažus sugeriantis popierius. Tapiniams skirtas šilkas savo ruožtu buvo kruopščiai apdorojamas, kad būtų tvirtesnis ir geriau išsaugotų spalvas, faktūras, jautraus rankos judesio teptuku paliekamus pėdsakus.

Be labiausiai paplitusių tradicinės tapybos ir kaligrafijos šilko ritinėlyje ir popieriuje formų, buvo kultivuojama širmų ir sienų pertvarų tapyba, kuri taip pat buvo tapoma tvirtesniems išbandymams parengtame ir

specialiomis priemonėmis apdorotame šilke ir popieriuje. Atskirais istorinės raidos tarpsniais, pavyzdžiui, Song ir Yuan epochose, ypatingą populiarumą įgauna kamerinė nedidelio formato albumų lapų tapyba, o Ming ir Qing – vėduoklių tapyba.

Vertikalios formos paveikslai buvo tapomi nuo viršaus į apačią, o horizontalūs iš dešinės į kairę. Užbaigtą paveikslą atiduodavo meistrams, kurie darbą kruopščiai specialiais klijais priklijuodavo ant storo stangraus popieriaus ir iš įvairių pusių apsiūdavo dekoruotu ar raštuotu brokatu, kurio kraštuose buvo pritvirtinamos cilindrinės formos rankenėlės, kurių paskirtis – lengviau išskleisti ir jei reikalinga vertikalios formos kūrinius pakabinti kontempliacijai ir grožėjimuisi ant sienos. Horizontalios formos ritinėliai dažniausiai buvo dalimis išvyniojami ant stalo arba grindų ir pasibaigus žiūrėjimo procesui buvo susukami į ritinėlius ir sudedami į specialias saugojimui sukurtas dailias dėžutes.

Vadinasi, kinų kaligrafijos ir tapybos kūriniai neturi Vakarų tapybai būdingų griozdiškų paveikslo erdvę apribojančių rėmų, kurių atsiradimas prieštarautų pamatiniams kinų vaizduojamosios dailės estetikos principams, kadangi dirbtinis paveikslo erdvės „išplėsimas“ iš žmogų supančio būties srauto prieštarauja kinų erdvės išlaiko sampratai, anot kurios, visi reiškiniai yra vieningas nenutrūkstančių būties procesų raidos ir metamorfozių procesas. Didieji kinų peizažo tapybos meistrai (pradedant X a.) sukuria savitą rafinuotą tapybos kūrinio estetiką, kurios tikslas pasitelkiant prisiminimų ir vaizduotės galias persiteikti panoraminių gamtos vaizdų didybę. Dailininkas subtilių simbolių ir metaforų kalba mintyse tarsi siekia ribotoje paveikslo erdvėje pakartoti savo realias klajones įstabiais gamtos keliais ir takeliais. Čia vienus išpūdingus gamtos vaizdus keičia kiti, tarp tylių kalnų tarpeklių iškyla didžiulės kalnų viršūnės apaugusios retais medžiais, giliuose tarpekliuose vingiuoja upės, kurių pakrantėse pasirodo keliautojų figūros ar upėje vienišo palinkusio žvejo figūra.

Tradicinis kaligrafijos ir tapybos kūrinys Kinijoje ir kitose Rytų Azijos šalyse funkcionuoja dviem iš esmės skirtingais pavidalais: *ritinėlio* ir kieto *pasparto* (nuo pranc. *passe-partout*). Tai yra dailės kūrinio (kaligrafijos, tapybos, raizinio, piešinio) aprėminimas, kai kūrinys priključuojamas prie storesnio popieriaus ar kartono arba iš popieriaus, kartono ar medžiagos išpjaustomi rėmai pagal kūrinio formatą. Šią meno kūrinių grupę sudaro atvirukai ir palyginti vėlai Yuan epochoje plačiai paplitę albumų lapai. Juose išpjaunant reikalingą erdvę patalpinamas tapybos, kaligrafijos kūrinys, tačiau buvo pasitelkiamos ir puošnios šilko, brokato ir kitos medžiagos. Atvirukai tarp intelektualių sluoksnių buvo mažiau populiarūs, jie dažniausiai buvo skirti masiniam tiražavimui pasitelkiant spausdinimo technologijas.

Su meno kūrinio būtimi, jo materialiu pagrindu, eksponavimo interjero erdvėje bei kūrinių saugojimo ypatumais susijusi kinų vaizduojamosios dailės funkcionavimo kultūros sociume sritis yra apibrėžta daugybės istoriškai susiformavusių menkai pažįstamų europiečiams normatyvinių nuostatų bei kanoninių reikalavimų Nors dažniausiai vardijant „keturias brangenybes“ kaligrafijos traktatuose yra minimas popierius, tačiau iki Tang epochos, galima nedaug nusižengiant tiesai išplėsti laiko erdves ir teigti, kad netgi iki Yuan laikotarpio kaligrafijoje ir tapyboje buvo plačiai naudojamas šilkas. Iš tikrųjų ankstesniais ir Tang dinastijos valdymo laikais viešpatavo iš šilko siūlų suauti ritinėliai, kurie buvo specialiai apdorojami juos panardinant į krakmolo mišinį, o vėliau dažytojo voleliu taip išlyginami, kad paviršius tapdavo nepriekaištingai lygus ir spindėdavo sidabriniais atspalviais. Kiti kaligrafai ir tapytojai, vengdami blizgėjimo ir siekdami geresnio tušo sugėrimo, naudodavo kitas šilko parengimo kūrybos procesui technologijas, ypač populiarius buvo želatinoje mirkant išgaunamas gelsvas šilko atspalvis. Tang dinastijos valdymo pabaigoje ir valdant Penkių dinastijai išpopuliarėja grubesnės struktūros šilko audinys, kuris dailininkams suteikia platesnes galimybes išreikšti savo kūrybinius polėkius. Tačiau rafinuotos Šiaurės Song kultūros klestėjimo metu Kaligrafijos ir Tapybos akademijos

aplinkoje pradedamas vertinti plonas lygios struktūros pagal specialias technologijas paruoštas šilkas, kurio vartojimas akademinėje dailės tradicijoje ir vėliau tampa savotiška norma. Tačiau greta šilko, Šiaurės Song dinastijos valdymo metu kaligrafai ir tapytojai vis dažniau pasitelkia popierių, taip panaudodami jo teikiamas tušo liejimo galimybes.

Popieriaus svarba dailėje tolydžio auga atsiradus pažangesnėms kokybiško popieriaus gaminimo technologijoms, sparčiau plėtojantis rašto kultūrai, tobulėjant ksilografijos technikai, knygų spausdinimui ir knyginei kultūrai. Kaligrafijai ir tapybai naudojamas aukštos kokybės popierius yra plonas ir purus, gerai sugeriantis tušą. Jis įvairios struktūros, atspalvio, storio, standumo, tačiau pagrindinis kokybės kriterijus – geras tušo sugeriamumas. Geriausiu popieriumi buvo laikomas pagal ypatingą receptūrą gaminamas iš kamfaro medžio žievės ir ryžių šiaudų gaminamas popierius, kuris išsiskiria gliancine ir minkšta struktūra bei matine balta spalva. Todėl teptukui vos prisilietus tušas prasiskverbia pro popierių ir greitai jame skleidžiasi išraiškingos linijos, dėmės, įvairios spalvos ir atspalviai.

Peizažo ir žanrinės tapybos meno kūriniuose kokybiškas popierius neretai viena puse sujungiamas su šilko ritinėliais. Siekiant kūrinio ilgaamžiškumo ir spalvų išsaugojimo sutvirtinamas paveiklo paviršius, o popierius ir šilko audinys apdorojamas įvairiomis lipniomis medžiagomis, pastomis, o sakralinio pobūdžio darbai neretai apsiuvami brokato šilku ar satinu. Greta popieriaus kaligrafijoje ir tapyboje plačiai naudojami specialūs tapymui skirti šilko ritinėliai, kurie yra dviejų skirtingų pavidalų: *vertikalūs* ir *horizontalūs*. Sieniniai ritinėliai pagal jų funkcinį panaudojimą yra skirstomi į šiuos: *salių*, *porinius*, *trijų dalių* ir *keturių dalių* skirtų erdvę dalinančioms *širmoms*. *Salėms* skirti ritinėliai yra vienetiniai didžiulio formato kūriniai, kurie patalpinami centrinėje patalpos dalyje. *Poriniai ritinėliai* – dažniausiai yra kaligrafijos kūriniai, kurie patalpinami skirtingose salei skirtose kūrinių pusėse arba, jei juose yra gero žmonių linkintys užrašai, kūriniai pakabinami iš abiejų pusių prie įėjimo į patalpą. *Trijų dalių* kūriniai susideda iš vieno didesnio formato tapybos kūrinių, kuris yra centre ir dviejų iš kraštų, kurie yra kaligrafijos kūriniai. *Keturių dalių* kūriniai – iš keturių vienodo formato kūrinių. Jų formatas nėra apibrėžtas jokiais kanoniniais reikalavimais, tačiau dažniausiai vertikalių ritinėlių aukštis svyruoja nuo pusės metro iki dviejų metrų, plotis nuo pusės metro iki metro. Sieninių horizontalių ritinėlių ilgis dažniausiai yra iki dviejų metrų, o paprastų rankinių kartais viršija ir penkis metrus.

Labiausiai paplitę yra vertikaliūs ne daugiau trijų metrų ilgio, kurie, greta kaligrafijos, naudojami ir peizažo tapybai. Jie yra vertikaliai kabinami interjerų sienose. Greta vertikalių, yra dažniausiai peizažo ir žanrinei tapybai naudojami net per dešimt metrų ilgio siekiantys horizontalūs ritinėliai. Juose vaizduojami skirtingi panoraminio peizažo fragmentai ar miesto kasdienio gyvenimo scenos, apjungtos įvairiais charakteringais akcentais į vieningą kompozicinę sistemą.

Vaizduojamoji meno kūrinio dalis buvo kuriama paisant kanoninių reikalavimų. Kūrinys būtinai turėjo būti stačiakampis, o vidurinė dalis turėjo būti centre. Vėliau atsirado ovalinis formatas, kuris išplito tiek vertikaliuose, tiek ir horizontaliuose kūrinuose. Vaizduojamoji meno kūrinio dalis pagal griežtus kanoninus yra patalpinama į platesnę ją supančią erdvę, dekoruojami iš įvairių medžiagų apipavidalinamais laukais, kurių plotis viršuje ir šonuose taip pat būvai aiškiai apibrėžtas. Tokiu būdu nutapytas paveikslas dažniausiai prikljuojamas prie šilko, brokato ar kitokios medžiagos pagrindo. Minkštas pagrindas sudaro galimybę kūrinius saugoti susuktu pavidalu, vengiant



Nežinomas autorius. Atsiskyrėlio buveinė prie pušimis apaugusio skardžio. XII a. vid. Albumo lapas, spalvotas tušas, popierius

išorinio saulės, dulkių, drėgmės ar kitokio poveikio. Meno kūriniai, jų temos, vyraujantys motyvai buvo kuriami jau iš anksto numatant jų eksponavimo sezoną: pražystančio pavasario žiedų, pageltusio rudens ar šaistaus žiemos sniego baltumo. Taip jie trumpam buvo eksponuojami konkrečiu metų laiku arba rodomi atvykusiems svečiams.

Horizontalūs ritinėliai saugojami susukti ir įdėti į specialias dėžes. Jie vyniojami iš dešinės į kairę, o vertikalūs – iš viršaus – žemyn. Su ritinėliais Kinijoje ir Japonijoje elgiamasi panašiai kaip su vertingomis knygomis ar kitomis brangenybėmis ar unikaliomis vertės relikvijomis. Juos tik konkrečiomis progomis išima kontempliacijai ir grožėjimuisi, suteikdami šiam aktui ypatingą estetinę prasmę.

Erdvė, laikas ir meninė forma

Skirtingai nei fizikiniai erdviniai laikiniai santykiai, išsiskiriantys aiškiai ir konkrečiai apibrėžtomis erdvinėmis ir laikinėmis charakteristikomis (ilgiu, masteliu ir pan.), kinų dailininkas savo peizažuose kuria įtaigias alternatyvias tikrovei, t. y. iš vaizduotės pasaulio gelmių išplaukiančias meniniais dėsniais konstruojamas savitas erdvinių ir laikinių santykių iliuzijas. Peizažo tapyboje erdvė ir laikas tampa labai svarbiomis paveiklo kompozicines struktūras organizuojančiomis priemonėmis. „Permainų knygos“ (*Yijing*) ir kinų hieroglifų rašmenų suformuotas specifinis erdvinis ir laikinis tikrovės suvokimas sąlygoja kinų dailininkų mentalitetui būdingą užaštrintą



Lu Wenying. Kalnai ir vandenys, siaučiant vėtrai ir liūčiai.
XVI a. pr. Spalvotas tušas, šilkas

tikrovės ir būties procesualumo pojūtį, neatsiejamą kūrejo vaizduotės polėkių ryšį su dinamiškais energetiniais kosmose ir gamtoje įvairiomis kryptimis besiskleidžiančiais būties procesais.

Todėl kūrejo vaizduotės sukurta *meninė* erdvė ir laikas pasižymi visai kitomis nei *fizinės* charakteristikomis nei tikrovėje, kadangi *vaizduotės pasaulyje veikia kiti dėsniai, kitokie masteliai, išmatavimai, gelmės iliuzijos perteikimo būdai, tapomų objektų erdviniai, laikiniai, formų, linijų ir kitų komponentų santykiai, kurie gryniausiu pavidalu išryškėja kinų peizažo tapyboje*. Simboliais motyvais, neužpildytomis erdvėmis, muzikaliomis kaligrafinių užrašų linijomis prisodrintuose kinų peizažuose skleidžiasi ir kiti vaizduotės kuriamos meninės erdvės, savitai funkcionuojančio laiko, išmąstomos gelmės, kitokio įsivaizduojamo mastelio konstravimo dėsniai. Vadinas, meninės kūrybos procese vizualiai suvokiamos realios gamtos formos kaip vaizduotės ir fantazijos polėkio išraiška patiria esminius virsmus, talentingam

kūrėjui turtingos meninės priemonės, perspektyvos, psichologinio suvokimo dėsnių, formos, linijos, spalvos ir daugybės kitų galimybių įvaldimas padeda paveikluose išreikšti sudėtingas filosofines idėjas, įtaigias svaigių milžiniškų erdvių iliuzijas.

Trimatis iš „Permainų knygos“ ir kaligrafiško mąstymo išplaukiantis erdvės ir laiko suvokimas kinų peizažuose tiesiogiai siejasi su centrine žmogaus vieta kosmologinėje mitinėje triadoje: „Dangus–žmogus–žemė“. Paveiklo erdvė kinų menininkui yra sumažintas vientiso kosmoso fragmentas, kuriame tobula menine kompozicija, linijomis ir kitomis meninėmis išraiškos priemonėmis atkuriamą pirmąją Dangaus, žemės ir žmogaus santykių harmoniją. „Kai išdėstai į savo vietas detales ir pradedi tapyti paveikslą, turi sukurti dangaus ir žemės harmoniją. Vadinamoji viršutinė ir apatinė paveiklo ritinėlio dalis yra vieno *chi* (*či* – *matavimo vienetas*) dydžio. Viršuje palieki vietos dangui, apačioje žemei, o viduryje įgyvendindamas idėją patalpini peizažą“ (Gouo Xi, 1965, p. 90).

Kinų menininkas suvokia peizažą kaip organišką žmogų supančios didingos gamtos, kosmoso dalį, kurioje veikia universalūs būties dėsniai. Todėl šilko ritinėlyje arba popieriuje tapomas peizažas neturi rėmų, prieštaraujančių daoizmo ir čan estetikos postulatui apie pasaulio vientisumą ir būties srautą sudarančių elementarių dalelių nenutrūkstumą. Horizontali ritinėlio forma suteikia galimybę tapytojui ir žiūrovui vienu metu aprėpti didelę erdvę, atskleisti žmogų supančio pasaulio bekraštybę. Erdvės, jos gelmės išraiškos svarbiu pagalbiniu instrumentu kinų peizažo tapyboje tampa linija. Į jos erdviškumo efekto išgavimo galimybes atkreipia dėmesį kinų ir japonų dailės žinovė Natalija Nikolajeva. „Vadinasi, linija, vedanti į gelmę ir sukurianti erdviškumo jausmą, vientisas paveikslo tonalumas perteikiantis erdviškumo aplinkos jausmą, atsisakymas nuo „užkulisinio“ kompozicijos principo – visa tai atveda į naują erdviškumo jausmo išraišką tapyboje, kas, savo ruožtu, yra naujos pasaulėžiūros išraiška“ (Nikolajeva, 1968, p. 59).

Iš tikrųjų kinų tapybos žanrų viršūnėje esanti peizažo tapyba, kaip jokia kita meno forma giliai išreiškia kinų renesansinės pasaulėžiūros universalumą, artistiškumą, dvasinių idealų išivyravimą suklestėjusioje kultūroje. Šiuo aspektu žvelgiant peizažų tapybos atveriamą simbolinę erdvę įgauna ne tik siaurą kompozicinę, tačiau ir universalią pasaulėžiūrinę prasmę, kadangi atskleidžia šios epochos žmogui naujus renesansinius pasaulio suvokimo horizontus. Kita vertus, konkretus peizažo meno kūrinys skleidžiasi ir realioje paveikslo kompozicinėje erdvėje, spręsdamas konkrečius plastinius uždavinius.

Pasitelkdamas vingrios linijos meninės išraiškos galimybes, įvairius ritmo pagreitinimus ir sulėtinimus, akivaizdžiai regimus neretai ilguose peizažo tapybos ritinėliuose, pastebime, kaip jie skleidžiasi ir laike. Šis laikinis meno kūrinio būties principas yra itin akivaizdus horizontalių ritinėlių tapybos kūriniuose, kurių kompozicijos suvokiamos ne tik erdvėje, bet ir vieną kitą keičiančiais motyvais laike. Jau ankstyvajame kinų peizažo tapybos raidos tarpsnyje susiklosto pamatiniai ritinėlių kompozicijų konstravimo principai, kuriuose į pirmą eilę iškyla įvairiomis ritminėmis pauzėmis pristabdomas vaizdinių sistemos nuoseklios raidos procesas, kai suvokėjo žvilgsnis juda priešingai Vakarų tradicijai iš dešinės į kairę nuo vieno ritinėlio fragmento prie kito. Atsižvelgdamas į suvokėjo žvilgsnio judėjimą pagal atitinkamą logiką dailininkas ir išdėsto pagrindinius savo vaizdinės sistemos motyvus. Todėl ir meno kūrinio suvokimo procesas tampa labai panašus į tai, ką regime laikiniuose menuose – muzikoje ir literatūroje. Vadinasi, horizontaliuose kinų peizažo tapybos ritinėliuose erdvinis menas perima pamatinius laikinėms meno rūšims būdingus ritminius principus, kadangi kūrinyje vaizduojamų motyvų vyksmas turi pradžią, tarpines sklaidos fazes ir jas vainikuojančią pabaigą, kuri užsklendžia meno kūrinio suvokimo procesą. Kinų peizažo tapybos kūrinių vaizdinėje sistemoje ypatingas vaidmuo tenka neužpildytai erdvei, kuri suvokiama kaip aktyvus paveikslą organizuojantis pradasis. Fonas čia dažniausiai neutralus. Tuščia erdvė aktyviai panaudojama kaip estetinio poveikio jėga.

Formos (*xing*) sąvoka yra viena iš meno kūrinio esmę apibūdinančių tradicinės kinų meno filosofijos ir meno teorijos kategorijų, kuri įvairiais aspektais yra aptarinėjama skirtingų epochų teoretikų ir meno praktikų traktatu. Jų autoriai supranta, kad meno kūrinys nėra kokia nors paprasta išraiška, kurioje esmė gyvuoja iš anksto tikrovėje dar neišreikštu vien abstrakčios idėjos ar miglotu tik besiformuojančio sąmonės gelmėse sumanymo užuomazgų pavidalu. Jausmai, emocijos, netgi dramatiškiausi vidiniai išgyvenimai nėra tas pagrindinis tikslas, kurį siekia išreikšti savo kūriniuose kinų menininkas. Jausmas mene kinų menininkui *yra tik ženklas, išraiškos priemonė, o ne kažkas išreiškiamas*. Todėl ir jo kuriamas meno kūrinys yra ne jausmas, o naujas dažnai simbolinėmis prasmėmis apipintas meninis objektas. Vadinasi, meno kūrinio esmė – naujo daiktiškumo arba naujos specifinės estetinės tikrovės konkrečiai meno rūšiai būdingų meno formų pavidalu kūrimas. Todėl su meno formomis tiesiogiai susijusios meninės vertybės gimsta tik už tikrovės ribų.

Iš tikrųjų gvildenant ontologinius meno kūrinio būties aspektus aiškėja, kad jis mūsų suvokimui pirmiausia skleidžiasi meno formų pavidalu. Vadinasi, ieškodami atsakymo į klausimą, kas yra menas, jau tarsi galime žengti pirmąjį žingsnį ir teigti, kad meno kūriniams yra būdingos formalios struktūros, tai yra tas konkretus formalus struktūrinis pavidalas. Prisiminkime André Malraux žodžius, kad „menas visuomet yra formų kalba“. Iš tikrųjų, kuo tobulesnis yra meno kūrinys ir stipresnė jo emocinio poveikio suvokėjui galia, tuo yra subtilesnė ir savitesnė forma, kuri gali būti labai glausta, kupina neišsakymo poetikos ir pasižymėti daugybe kitų netikėčiausių formalių savybių kombinacijų.

Kita vertus, kinų tradicinės meno filosofijos kūrėjai suvokia, kad meno kūrinys yra kartu ir sudėtingos turinio su forma sąveikos rezultatas, o meno būtis – pirmiausia skleidžiasi neišsamių meno formų įvairovės pavidalu. Tikro meistro sukurtuose harmoninguose meno kūriniuose forma ir turinys dažniausiai taip glaudžiai persismelkia, kad tarp jų išnyksta sunkiai fiksuojamos skiriamosios linijos, kad nedaug nusižengiant tiesai galima teigti, jog mene viskas yra vienu ir tuo pačiu metu forma ir turinys. Ir iš tikrųjų kokios tik meno rūšies medžiagoje menininkas nereikštų savo jautriausius išgyvenimus, jausmus, mintis, jos skleidžiasi sudėtingiausių formos elementų linijų, spalvų, erdvinių, apimtinių santykių, žodžių, garsų, judesių ir pan. audiniuose.

Todėl vaizduojamosios dailės problemas aptarinėjančiuose meno filosofijos ir meno teorijos traktatuose daug kalbama apie regėjimo ir lytėjimo (apčiuopimo) duomenimis paremtas formas, iš kurių teoretikus labiausiai domina tiesiogiai su hieroglifų pasaulio suvokimu ir menų hierarchijoje iškilusia kaligrafija susijusi *regimoji* forma. Kaligrafijos ir tapybos traktatų autoriai aiškiai atskiria du esmiškai skirtingus regimos formos aspektus – *išorinę* ir *vidinę*. Pirmoji traktuojama kaip išorinis meno kūrinio apvalkalas, tiesiogiai susijęs su įvairiomis formalųjį meno kūrinio sluoksnį apibūdinančiais aspektais. Apie ją kinų traktatuose daug kalbama ap-

tarinėjančią konkrečių menininkų ir mokyklų charakteringiausius stilistinius bruožus. Tačiau greta „išorinės formos“ gyvuoja ir kita nepalyginamai svarbesnė vidinė, apie kurią estetiiniuose ir meno teorijos traktatuose mažiau kalbama. Tačiau būtent ji ir sudaro gelminę substancinę kiekvieno autentiško meno kūrinio esmę.

Žinomas kaligrafas, poetas, rašytojas intelektualas, užėmęs aukštus valstybinius postus Lu Ji (261–303) savo tapybai skirtame traktate pastebi, kad „siekiant aprašyti įvykius niekas negali pranokti žodžių teikiamų išraiškos galimybių, tačiau tam, kad suvoktume formas (*xing*) negalima nuvertinti tapybos galimybių. Jei piešime formas pasitelkdami šešėlius, galime kruopščiai ir elegantiškai atkurti daiktų vaizdą“ (Traités, t. 1, 2003, p. 153). Vadinasi, meno kūrinys čia suvokiamas kaip menininko sukurtų harmoningų formų sąveikos rezultatas. Tačiau skirtingai nei Vakarų formalistinės estetikos šalininkams, kinams forma be dvasios yra nieko bendro su tikru kūriniu neturintis dalykas. Į šį formos aspektą atkreipia dėmesį vienas peizažo tapybos pradininkų Zong Bing (375–443), kuris taikliai pastebi, kad „visa tai, ką išvysta [dailininko] akys ir suvokia dvasia (*shen*) kaip tikrą daiktų formą, bus taip pat pamatyta ir [paveikslą] suvokiančio akimis ir pajaušta jo dvasia (*shen*), jei vaizdinys sukurtas meistriškai“ (Zong Bing, 1975, p. 303).

Vienu pamatiniu tapybos principu formą laikė vienas įtakingiausių kinų ankstyvųjų tapybos teoretikų Xie He, kuris vardindamas šešis pamatinius tapybos principus trečiąjį pavadina „formos ir realių daiktų atitikimo dėsnį“ (Xie He, 1965, p. 65). Būtent Xie He brėžia pagrindines formos aiškinimo tendencijas vėliau sparčiai besiplėtojančioje kaligrafijos ir tapybos estetikoje, kurioje vis aiškiau suvokiamas meninės formos autonomiškumas tikrovės atžvilgiu. Xie He suformuluoti pamatiniai tapybos principai padeda kinų teoretikams suvokti, kad meno kūrinyje vaizduojamo daikto forma nesutampa su pačiu daiktu. Ji tik apibrėžia išorinius daikto kontūrus, paviršines jo charakteristikas palikdama nuošalyje jo vidinės struktūros, medžiagiškumo, spalvinių charakteristikų problemas. Tiesą sakant, nors spalva neretai įgauna tapyboje svarbų vaidmenį išryškinant vaizduojamų kūrinyje daiktų formą, tačiau pastaroji visiškai nepriklauso nuo spalvos kokybės.

Gausių Xie He komentatorių ir sekėjų veikaluose atsiskleidęs sudėtingas praktinių formos problemų panaudojimo laukas kaligrafijoje ir tapyboje sukelia vėlesnių autorių susidomėjimą formos galimybėmis perteikiant vaizduojamųjų objektų struktūras ir tas problemas, su kuriomis susiduria dailininkas kurdamas kūrinius. Į šias meninės formos problemas, aptarinėdamas meno kūrinių trūkumus, ypatingą dėmesį atkreipia Jing Hao: „Tapybos trūkumai būna dviejų rūšių: vieni nesisieja su forma, kiti būtent su ja. Gėlės ir medžiai, neatitinkantys metų laikų, figūros didesnės nei pastatai, medžiai didesni už kalnus, tiltai, nepasiekiantys krantų, yra formos trūkumo pavyzdžiai ir juos galime matyti. Tačiau šios klaidos nepakeičia paveikslo esmės. Trūkumai, kurie nesisieja su forma, yra sąlygojami dvasios skambesio nebuvimu; juk būtent dvasios skambesys suteikia daiktams visiškai įstabų pavidalą“ (Jing Hao, 1965, p. 76).

Kiek kitaip meninės formos problemas aptaria vienas įtakingiausių intelektualų mokyklos atstovų Su Shi. Veikale „Naktiniai pokalbiai apsnigtame paviljone“ jis atkreipia dėmesį, kad: žmonės, paukščiai, rūmai, daiktai turi savo nuolatinės formas, o štai kalnai, medžiai, vandens srautai, ūkai, debesys, priešingai. Iš čia plaukia jo apmąstymai apie meninės tiesos skirtingumas lyginant su realia mus supančio pasaulio formų tiesa. Kai tapiniuose yra nukrypimai nuo nuolatinių stabilų formų, tuomet tai iškart pastebima, o „kai normos, dėsniai yra netikslūs, tuomet net didis meno vertintojas ir žinovas jų nepastebi, todėl [menininkai] kiek leidžia galimybės apgaudinėja pasaulį ir tampa garsiais, kartu būtinai kreipiasi į nuolatinių formų nebuvimą“ (Su Shi, 1962, p. 365). Kita vertus, jis kartu teigia, kad tos formos, kurioms nebūdingas pastovumas, išsiskiria savo dėsningumais, kurių negalima ignoruoti“ (Su Shi, 1962, p. 365). Vadinasi, jis ne tik pripažįsta meno pasaulio autonomiškumą tikrovės atžvilgiu, tačiau ir pateisina iš menininko vaizduotės išplaukiantį meninių formų pasaulį.

Dong Qichang traktate „Tapybos akis“ perfrazuodamas Su Shi mintį teigia, kad tas, kuris mano, jog paveikslai yra išorinių formų vaizdavimas, yra panašus į vaikus, o tie, kurie rašo eiles būtinai prisilaikydami taisyklių, kaip žinia, nėra tikri poetai“ (Dong Qichang, 1965, p. 107). Vadinasi, čia vaizdžiai išsakoma mintis kad tikroji meno esmė slypi anapus išoriniais formos, kituose sunkiai nusakomuose su vidine meno kūrinio formų architektonika susijusiuose dalykuose.

Tradicinės formos sampratos klibinimo ir griovimo tendencijos išryškėja subjektyvizmą aukštinančių Zhu Da, Shi Tao ir aštuonių Ming ir vėlesnių dinastijų ekscentriškų kūryboje, kurioje vyrauja subjektyvios nuotaikos, griaušančios pamatinių formų traktavimo principus. Shi Tao garsiajame traktate „Pokalbiai apie tapybą“ konstatuodamas formos svarbą retoriškai klausia: „Tapyba kuria visų Dangaus ir Žemės formas. Kaip ji galėtų kurti [daiktų] formas, jei ne teptuko ir tušo [menas]? (Shi Tao, 1978, p.64). Šis didis tapybos ir kaligrafijos meistras puikiai suvokia, kad meno kūrinio estetinė vertė nėra apsprendžiama vien tema, siužetu, motyvu ar kitais vadinamais turiningais meno kūrinio aspektais, o pirmiausia atsiskleidžia kaip plastinė meno formų kalba. Minėta turinio ir formos vienybė yra prieštaringa, kadangi šios dvi meno kūrinio pusės nuolatos sąveikaudamos persismelkia. Vadinasi, kinų estetinės minties tradicijai būdingas gilus suvokimas, kad dvasinis meno kūrinio turinys, teminis jo sluoksnius, siužetas yra neatsiejama meninės formos plačiąja prasme dalis. Taigi viešpataujančioje energetinėje tradicinės kinų estetikos meninės kūrybos koncepcijoje forma suvokiama kaip aktyvus sistemingai organizuojantis meninių vaizdinių sistemą veiksnys, kuris veikia turininguosius meno kūrinio aspektus.

Ritmo estetinės funkcijos ir linijos magija

Ritmas (*qiyun*) yra dar vienas svarbus meno kūrinų vaizdinės sistemos sudėtinis segmentas, kurio esmė – dėsningas panašių meninės išraiškos priemonių ir elementų (taškų, linijų, formų, apimtinių struktūrų, geometrinių formų, proporcijų, dėmių, spalvų, tekstūrų, faktūrų, šešėlių, dydžių, tūrių, niuansų, kontrastų ir pan.) tolygus pasikartojimas, kaitaliojimas, gretinimas erdvėje arba laike per tam tikras pauzes ar intervalus. „Ritmas, – anot Pierre Souvent pastebėjimo, – nėra „objektas, o gyvas fenomenas“ (*Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, 2012, p. 411). Jis meno kūrinyje įgauna gyvybingumą tik, kai konkrečiu taktu yra pakartojami minėti kūrinio elementai ir kai tame pakartojime atsiranda vertikalių ir horizontalių, stiprių ir silpnų, ilgų ir trumpų, šviesių ir tamsių bei kitų binarinių meno kūrinio struktūrų santykių reguliarumas. „Ritmas, atsiranda tik taip elementus pakartojant, kai atsiranda reguliarumas vertikalių ir horizontalių, silpnų ir stiprių, ilgų ir trumpų elementų santykiuose. Jis gali atsirasti ir netvarkingame, nuolatos besitęsiančiame, laisvai tekančiame judėjime. Visame, kas yra ritminga, jaučiama didžiulė jėga. Potvynių ir atoslūgių ritmas gali pakeisti žemynų krantų linijas, o monotoniški ritmai, kurių poveikyje dienas ir naktis šoka afriketiškos gentys, gali žmonėms sukelti ekstazės būsenas“ (Itten, 1988, p. 102).

Jau senovės kinai, įdėmiai stebintys dangaus ir žmogų supančio gamtos pasaulio reiškinius, suvokė, kad Visata, gamta, žmonės gyvena pagal savus ritmo dėsnius; ritmingai juda gamtos kūnai, planetos, vyksta ritminga gamtos ciklų, metų laikų kaita, ritmingas yra žmonių ir visų kitų gyvų padarų alsavimas, tiksena širdis. Vadinasi, ritmas mus supančiame pasaulyje, gamtoje ir žmogaus gyvenime yra visuotinis ir universalus materijos būties, kaitos, organizacijos dėsningumas, savotiškas žmogaus gyvenimo, jo veiklos (įjungiant ir kūrybinę) „biologinis laikrodys“ – susijęs su paros ir metų laikų kaita, senėjimo procesais. Todėl galima teigti, kad *ritmas yra tarsi universalus gyvenimo tėkmės pulsas*, per menininko kūrybinės energijos sklaidą virstantis meninių formų gyvenimu. Jis yra neatsiejama pamatinių estetinių kategorijų harmonijos ir grožio būties sritis.

Ritminės struktūros kinų tradiciniame mene, skirtingai nei Vakarų, akivaizdžiausiai skleidžiasi ne tik muzikoje, šokoje, poezijoje, tačiau ir ilgai menų hierarchijoje viešpatavusioje kaligrafijoje. Iš jos ritmo svarbos sureikšminimas pereina ir į tapybą, kurioje įgauna svarbias funkcijas. Pirmiausia ritmas funkcionuoja kaip elementas, siejantis į vieningą meninių vaizdinių sistemą erdvines, laikines struktūras, formą, liniją, spalvą, koloritą. Jis tuo pačiu metu dalyvauja įvairiausių spontaniškai besikeičiančių ir gimstančių kūrėjo akyse fluidiškų formų gyvenime. Štai kodėl ritminių struktūrų vaidmuo, sprendžiant meno kūrinio kompozicijos problemas, yra išskirtinis, padedantis pasiekti kūrėjui skirtingų meno kūrinio elementų harmoningą sąveiką ir meno kūrinio vientisumą. Taip pat ritmas leidžia atskleisti menininkui

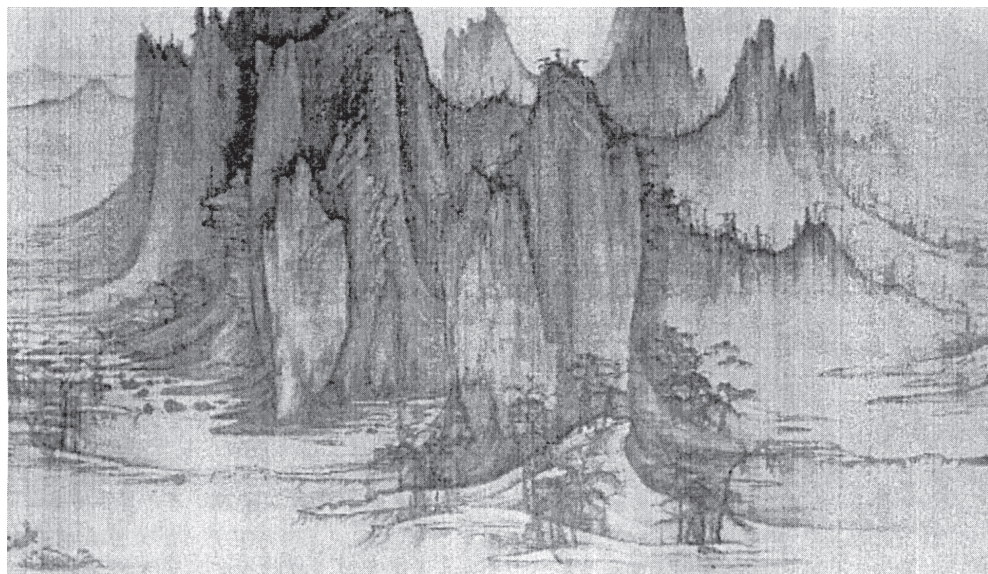
savo kūrybinio stiliaus, technikos savitumą ir, galiausiai, kinų peizažo tapybai svarbias nuotakas. Skirtingo intensyvumo ir energetinės galios monotoniški ritmai gali sukelti suvokėjui visiškai skirtingas nuotakas – nuo rimties iki agresyvios ir destruktivos sunkiai valdomos ekstazės.

Kinų tradicinėje dailėje, ypač kaligrafijoje ir tapyboje, ritminės struktūros yra pasi-
telkiamos siekiant suteikti meno kūriniams gyvybingumą, dinamiškumą, harmoningumą, sugestyvumą, norint išgauti meninėje kompozicijoje darną ar ypatingą nuotaką. Skirtingai nei Antikos ir Vakarų dailės tradicijoje, kinų dailėje ritmas nuosekliau siejamas su meninių vaizdinių sistemoms gyvybingumą ir dinamiškumą suteikiančioms *asimetriškoms* ritminėms struktūroms, kurios, kinų menininkų požiūriu, iš kūrėjo reikalauja kūrybiškumo ir suteikia jo kūriniams stipresnę emocinio poveikio galią. Ritminių struktūrų sklaidos formos čia visada siejasi su galingo energetinio užtaiso jėga ir konkrečiuose meno kūriniuose yra įvairios; jos gali būti reguliarios ir nereguliarios, besiskleidžiančios skirtingais intervalais, nuolatos besitęsiančios, vitališkos, tai yra laisvai spontaniškai tekančios, kurios gimsta kūrybiškai panaudojant įvairius prasminius akcentus, pauzes, grupuojant ritmines struktūras ir jų elementus pagal santykius, dydį, masę, formą, dėmes, faktūrą, spalvą.

Kita vertus, gausybė mus supančių gamtos ritmų susiliečia, sluoksniuojasi, persidengia, persismelkia sukurdami įvairius ritmingos pulsacijos efektus. Šiuo aspektu žvelgiant, ritmas ir skaido, ir sutelkia suvokėjo dėmesį meninių struktūrų sklaidai, sudėtingiausiems ritminių struktūrų kompoziciniams ryšiams. Dėl šios priežasties kinų vaizduojamosios dailės, ypač kaligrafijos, traktatuose ritmo problemų aptarimui skiriamas didžiulis dėmesys. Jis taip pat išplaukia iš „Permainų knygos“, daoizmo ir čan estetikos traktatuose plėtojamos nuolatinio ritminių būties procesų metamorfozių teorijos, kuri teigia, kad žmogaus ir gamtos santykiai paklusta universaliems Visatą persmelkiantiems kosminių ritmų procesams.

Ritmą būtina aiškiai skirti nuo *metro*, tai yra tolygios kaitos vienodai vertingų elementų. Ritmas ir metras yra glaudžiai susiję, metras yra bet kokios ritminės konstrukcijos pagrindas, todėl atsiranda skirtingos ritminių struktūrų sklaidos erdvėje ir laike formos. Ritmo tvarka bemaž visada siejasi su netolygia kaita. Metrika gali būti apsprendžiama dviejų vienodų elementų kaitos, o ritmui būtini mažiausiai trys elementai. Todėl metro ir ritmo reiškiniai gamtoje ir meno pasaulyje tiesiogiai siejasi su svarbiomis Egipto ir Antikos menui, tačiau mažiau Rytų Azijos meninės kultūros tradicijai, kategorijomis *simetrija* ir *proporcingumu*. Kinai tarsi suvokia, kad ritminių struktūrų kaita tiesiogiai susijusi su gravitacinės erdvės asimetrija.

Kita vertus, kai kalbame ritminių procesų visuotinumą, turime suvokti, kad dydis yra reliatyvi sąvoka, o į Absoliuto vaidmenį pretenduoja judėjimas. Įvairių ritminių struktūrų svarbos suvokimas aiškinantis Visatos sandaros ir apskritai mus supančios tikrovės bei trukmės dėsningumus padeda konceptualiai suvokti erdvės ir laiko santykius, nes ritminės



Xu Daoning. Vakarinė žvejų daina. Detalė. XI a. Tušas, šilkas

struktūros sklaidžiasi ir erdvėje ir laike. Ritminių elementų sklaidos tvarka meno kūrinys gali būti paprasta ir sudėtinga, daugiamatė. Ritmas suteikia menininkui galimybę konstruoti sudėtingas kompozicijas kaip dinamišką erdvėlaikį – erdvinę laikinę įvairių meninių formų visumą. Todėl ritmas tampa svarbia styguojančia paveiklo visumą meninės išraiškos priemone, kompozicijos elementų harmonija pasiekama tik menininkui efektingai išnaudojant ritmo meninės išraiškos galimybes.

Todėl visuose pagrindinėse kinų estetikos ir meno teorijose kalbant apie kūrinio estetinę vertę ritmas, jo jausmas ir autentiškas ritminių struktūrų perteikimas įgauna išskirtinę svarbą. Neatsitiktinai vienu ryškiausiu genealaus dailininko bruožu kinų estetikos tradicijoje laikomas gebėjimas pajusti ir įtaigiai įprasminti kūrinuose užslėptą Visatos ir gamtos reiškinių ritmą. „Tapant paveikslą reikia iki pabaigos išsaugoti vieną ir tą patį vidinį ritmą, kurti jį tarsi vieningu atodūsiu“ (Wu Changshuo, 1969, p. 491). Ritmo sąvoka čia tiesiogiai siejama su adekvačia idėjos išraiška ir išplėtotą kūrybine menininko intuicija. Iš čia plaukia vos ne mistinis kinų dailininkų potraukis linijinėms ritminėms struktūroms, kurios yra suvokiamos kaip neatsiejamas autentiškų vaizduojamosios dailės meno kūrinų komponentas. Sėkmingo plastinio ritminių struktūrų įprasminimo meno kūrinys ypatumai čia tiesiogiai susiję su dailininko talento, intuicijos ir sugebėjimu meistriškai perteikti kūrinuose spontanišką Visatos energijos ritmų sklaidą.

Kita vertus, ritmo svarbos meno kūrinio sampratoje iškilimas tiesiogiai siejamas su kaligrafijos menu, kuriame sureikšminama energetinių ritmų pulsacija kaligrafijos kūrinyje ir ritmo jausmas traktuojamas kaip vienas pagrindinių konkretaus meno kūrinio estetiškos vertės kriterijų. Kinų estetikos ir meno teorijos kūrėjų požiūriu, kaligrafijos menas pagal savo prigimtį yra ritminių struktūrų harmoningo įvaldymo menas. „Kaligrafijai visiškai taip pat kaip ir muzikai, – rašo kaligrafijos meno žinovas Chen Tingyou, – yra būdingas kaip vienas pamatinių elementų ritmas. Kaligrafijos kūriniai akivaizdžiai išryškina įvairius ritmo pasikeitimus tankių storų ir lieknų plonų, lengvų ir pabrėžtinai akcentuotų, apvalių ir praskydusių linijų pėdsakų, greitų arba lėtų, šviesaus ar tamsaus atspalvio. Kaligrafas atskleidžia savo idėjų srautą visiškai taip pat kaip ir muzikas. Todėl kai kurie meno kritikai dažnai vertina kaligrafijos kūrinius kaip tam tikrą muzikinio kūrinio dalį“ (Chen Tingyou, 2003, p. 10).

Taigi artimas muzikai kaligrafijos menas jau iš prigimties yra orientuotas į pirmapradžių gamtos ritmų ir vitališkų asmenybės dvasios bruožų perteikimą ritmingų formų ir linijų pavidalu. Ir galiausiai, meno kūrinys susieja kosminius ir žmogaus gyvenimo ritmus. Todėl kaligrafijos, peizažo tapybos, poezijos ir muzikos kūrinuose išskirtinis dėmesys sutelkiamas ne į išorinių formų atvaizdavimą, o kinų traktatų autorių požiūriu, į daug svarbesnių energetinių dvasios pulsavimo ritminių struktūrų perteikimą pasitelkiant ritmingas gamtos linijas ir formas.

Šis ritminių ir energetinių struktūrų glaudaus sąveikavimo principas iš kaligrafijos pereina į peizažo tapybą, kurioje sudėtingiausias kūrėjo uždavinys – meistriškai perteikti meno kūrinyje struktūrinį meninių vaizdinių sistemos vientisumą, atsižvelgiant į konkretaus metų sezono atmosferą, natūralius būties procesų ir gyvenimo ritmus. Vienas paskutiniųjų didžiųjų intelektualų estetikos tradicijų tęsėjų Huang Binhong savo estetinėje koncepcijoje išskirtinį dėmesį kreipia į vidinių žmogaus dvasios ir gamtos ritmų atitikimo aspektą. „Žmonės vaizduojančioje tapyboje“ turi dalyvauti žmogaus dvasia, o „tapyboje kalnai ir vandenys“ – gamtos dvasia. Vidiniai žmogaus dvasios ir gamtos ritmai savo šaknimis įauga į amžiną materialaus [daiktinio] pasaulio ritmus...“ (Huang Binhong, 1969, p. 496).

Kita vertus, kinų estetikos tradicijoje kūrėjo dvasios ritmai meninės kūrybos proceso interpretacijoje dažniausiai tiesiogiai susiejami su Visatos kosminiais, gamtos ritmais ir ritmingu kūrėjo dvasios energijos pulsavimu. Taigi kūrinio kompozicijoje išskirtine tampa ritminių struktūrų kaita. Ritmas yra tas nepaprastai svarbus energetinis kūrinio elementas, kuris įkvepia jam ir palaiko dvasios gyvavimą, suteikia meno kūriniaiui gyvybingumo aspektą, kadangi jis asocijuojasi su gamtos gyvybės formų sklaida. Todėl dailininkai ritmo elementų sekos ir kaitos išryškinimui peizažo tapybos kūrinuose plačiai pasitelkia įvairių gamtos formų, augalų, ypač lanksčių gluosnių, ritmingų gyvūnų ir žmonių kūno judesius, aprangos elementus, kuriuos perteikia lanksčiomis ritmingomis linijomis. Šiuo aspektu žvelgiant, ritmiškai

tiesiomis ir trūkinėjančiomis linijomis tarsi su teptuku žaidžiantis dailininkas laisvais kūrybinės dvasios polėkiais, žaismingų linijų ritmingais ir dinamiškais pėdsakais primena spontaniško šokio svaigulyje paskendusio šokėjo gaivališkus judesius.

Greta ritmo, ne mažiau svarbus vaidmuo kinų dailės kompozicinėje struktūroje tenka *linijai*. Linijos brėžimas tuščioje paveikslų erdvėje Kinijoje traktuojamas kaip pirmapradis menininko valios įsiveržimas į būties chaosą ir mėginimas jį apvaldyti. Linija ir erdvė – tai kinų peizažo tapybos kompozicijos pamatas, iš kurio išsirutulioja harmonijos ir aktyvios kūrėjo dvasios triumfas. Todėl kaip ir indų taip ir kinų tradicinėje estetikoje apibūdinant pagrindinius meno



Ma Yuan. Apnuoginti gluosniai ir tolimi kalnai.
XIII a. pr. Spalvotas tušas, šilkas

kūrinio sudėtinius komponentus linija įgauna išskirtinę estetinę svarbą, kadangi yra vienas svarbiausių vaizduojamosios dailės meninės išraiškos elementų kaligrafijoje ir tapyboje, kuris, pavyzdžiui, tapyboje pasitelkiamas darant kontūrinį piešinį, įvairius štrichus. „Kinų tapyba iš esmės yra linijinė. Ji vieno ir tuo pačiu metu yra jos išeities taškas ir galutinis tikslas, linija apveda kontūrus, ji apibrėžia siluetus, tačiau taip pat gimdo apimtinus tūrus, atveria perspektyvas tuomet, kai modeliai, šviesos tamsos santykiai, šešėliai lieka neregimi, ji pasakoja kitiems savo istorijas. Linija yra pamatas kaip tapybos taip ir rašmenų“ (He Qing, 1999, p. 120). Todėl linijai kinų estetikos ir meno teorijos traktatuose yra skiriamas didelis dėmesys. Wang Xizhi, Guo Xi, Zhang Yanyan, Guo Ruoxu, Shi Tao ir kitų autorių estetikoje plačiai aptarinėjami įvairūs linijos funkcionavimo paveikslo aspektai. Kinų teoretikai, pirmiausia remdamiesi riešo valdymo technika ir nuo jos tiesiogiai priklausomu linijos įvaldymo meistriškumu, jos brėžimo kokybę laiko vienu svarbiausiu kaligrafo ir tapytojo meistriškumo kriterijumi.

Iš čia plaukia Vieningos linijos aukštinojo tradicija kinų estetikoje ir meno praktikoje. „Vieningos linijos“ sąvoka kinų estetiniuose tekstuose yra vartojama keliomis pagrindinėmis prasmėmis: siaurąja – kaip grynai instrumentinis techninis terminas, susijęs su kaligrafijos ir tapybos meninės išraiškos galimybėmis, ir plačiąja filosofine prasme – kai linija suvokiama kaip pamatinė pasaulėžiūrinė kategorija, kadangi ji simboliškai atspindi pirmapradę Dangų ir žemę siejančią kūrybinės energijos kupiną liniją, kuri kaip įvairiausių metamorfozių išdava gimdo pasaulio daiktų ir reiškinių įvairovę.

Siekis kurti paveikslus vientisa nenutrūkstama linija atspindi kinų menininkams būdingą siekį susitapatinti su Visatos energetiniais pulsais, impulsais ir atspindėti jų visuminę pilnatvę savo kūriniuose. Anot amžininkų, didis Tang dinastijos tapytojas, traktato „Tapybos paslaptys“ autorius Wang Wei sugebėjo keliomis apibendrintomis linijomis tarsi vienu dvasios polėkiu suteikti tapomiesiems objektams gyvybės iliuziją. Filosofiniam vientisos Vieningos linijos aspektui daug dėmesio skiria ir vėlesni autoriai. Ši idėja konceptualiai buvo išplėtotą ir įgavo išbaigtą pavidalą į konceptualų filosofinį mąstymą linkusio Shi Tao estetinėje koncepcijoje, įgavusioje „Vieningos linijos filosofijos“ vardą. Jis metaforiškai „vieną liniją“ palygina su pirmu žingsniu menininko brandimo ir kūrybos kelyje, nes yra įsitikinęs, kad ir kaip toli dailininkas eitų, kaip aukštai kiltų, jis visuomet pradeda savo kelią nuo pirmų dar netvirtų žingsnių. „Vieninga linija – tai pirmiausia yra pirmas elementarus žingsnis studijuojant kaligrafiją ir tapybą. Vientisos linijos atmainos sudaro paprasčiausius ir elementariausius elgesio metodus su tušu ir teptuku“ (Shi Tao, 1978, p. 68).

Kita vertus, linijos funkcijos dėl išskirtinio kaligrafijos statuso menų hierarchijoje yra įvairesnės nei vien tik kontūrinio piešinio formavimas. Ankstyvajame kinų dailės raidos etape molio dirbiniuose, bronziniuose ritualiniuose metaliniuose induose, akmeninėse stelse, kaulo ražiniuose linijos funkcijos nedaug skyrėsi nuo panašių indų meno dirbinių. Tačiau daug esmiškai naujų savybių atsiranda kartu su kaligrafijos meno iškilimu menų hierarchijoje, tuomet ir atsiranda daugiaprasmė, su įvairiais lankstumo aspektais susijusi, „kaligrafinės linijos“ sąvoka.

Kaligrafijos ir tapybos kūrinių kūrimui naudojamas teptukas turi minkštą pluoštinę plaukelių struktūrą, storesnę per vidurį ir smailią gale, kuri daro jį stebėtinai lankstų ir plačiai panaudojamą. Tai suteikia kūrėjui galimybę priklausomai nuo prisilietimo stiprumo ir išlaikytos riešo judesių sukurti skirtingo storio ir konfigūracijų linijas. Jautraus ir spontaniško teptuko judėjimo paliekami darbo paviršiuje vientisi lankstūs posūkiai, kampuoti, trūkinėjantys pėdsakai, energetinis užtaisas ir emocinio poveikio galia atsiskleidžia dailininkui kuriant visus vaizdinės sistemos komponentus, pasitelkiant skirtingų erdvinių planų sugretinimus, šešėlius, kitų estetiškai svarbių kompozicijos elementų išdėstymus.

Aukštindami lanksčios linijos svarbą kinų dailėje, daug nuveikė trys kinų kaligrafijos genijai Wang Xizi, Huaisu ir Ma Yuan, kurie atskleidžia dinamiškas energetines ir poetiškas lanksčios linijos galias. Jų kaligrafijos išsiskiria ypatinga elegancija, laisvu, švelniu linijos judesiu. Iš čia plaukia Wan Wei, Li Cheng, Fan Kuan, Guo Xi, Ma Yuan, Mu Qi, Xia Gui, Liang Kai ir kitų didžiųjų tapybos meistrų linijų lankstumo sukurta elegancija.

Kaligrafijoje ir tapyboje lanksti ir plastiška linija įgauna išskirtinę svarbą formuojant paveikslų vaizdines sistemas. Linijos kaligrafijoje ir tapyboje ryškios, lengvos ir vos pastebimos, vingrios, lanksčios ir tiesios kaip strėlės – visų galimų teptuko ir rankos riešo judesių variacijų

gausa yra neveik neribota. Būtent šiomis neįtikėtino kūrybinio lankstumo ir laisvės ypatybėmis yra paaiškinama linijos svarba kinų kaligrafijoje ir tapyboje. Kinų vaizduojamosios dailės tradicijoje organizuojantį linijos vaidmenį paveikslų struktūroje kiek niveliuoja ir susilpnina tušo tapyboje naudojami plono dažų sluoksnio klojimo ir „plovimo“ technikos principai, kurie tiesiogiai siejasi su tušo savybėmis ir tapymui naudojamo popieriaus ir šilko tušo sugėrimo savybėmis, kurias skirtingai panaudojo įvairių epochų kaligrafai ir tapytojai.

Linijos vaidmuo tapyboje itin išaugo kinų tapybos raidoje monochrominių tendencijų stiprėjimo metu, kai dailininkai, atsiribodami nuo polichrominės tapybos principų, susitelkdavo ties kaligrafijai artimomis ekspresyviomis energetinėmis laužytos ar lanksčios minkštos linijos meninės išraiškos galimybėmis. Nors tokio abstraktaus meno kaip kaligrafija poveikis linijos funkcijoms tapyboje buvo nevienareikšmis, tačiau neabejotinai jis turėjo pozityvių pasekmių, kadangi padėjo atsiriboti nuo paviršutiniško realistinių ar manieristinių tendencijų, skatino linijiniuose piešiniuose nerti gilyn, efektyviau išnaudoti lanksčios, laužytos ar trūkinėjančios linijos meninės išraiškos galimybes, išryškinti improvizacinius aspektus. Remiantis įvairiausiomis skirtingo pobūdžio linijų meninės išraiškos galimybėmis: tai plona vos pastebima, tai – valinga, tai – sodria išsiliejančia į amebinių formų dėmę buvo išgaunamas tapomų daiktų tūriškumas, išryškinamas apimtinių formų grožis.

Daug kas dailininkų linijos meninės išraiškos galimybių panaudojime priklauso nuo skirtingų estetinių nuostatų ir kitų veiksnių. Vieniems peizažo tapybos meistrams daugiau buvo priimtina lanksčios linijos stilistika, kitiems laužyta, tretiesiems trūkinėjanti, kitiems monotoniška, dar kitiems – trūkinėjanti ir pan. „Tapant paveikslą teptukas neturi būti perdėm lėtas ir monotoniškas. Antraip išnyks išraiškingoji linijos jėga, akis nepajėgs sekti, kur teptuko judėjimas buvo su protrūkiais, kur ramus, kur atsirado pauzė, o kur dinamiškas nuosmukis. Ten, kur reikalingas kruopštumas, skrupulingumas, reikia rodyti ypatingą atidumą. O ten, kur reikalinga drąsa, išsilaisvinimas, – parodyti ypatingą drąsumą“ (Qi Baishi, 1969, p. 513).

Vadinasi, vieniems linijinis piešinys apribojo vaizdines ir reprezentacines tapybos išraiškos galimybes, kitiems, pavyzdžiui, čan tradicijos šalininkams, linkusiems į maksimalų vaizdinės sistemos apibendrinimą, tai turėjo daug pozityvių aspektų, kadangi vertė dailininkus suvokti tikslaus linijinio piešinio vertę, padėjo atsiriboti nuo išorinių dalykų ir linijiniame piešinyje susitelkti į esmę, struktūrinių ir kompozicinių principų pažinimą, ugdė tapybai labai svarbų piešinio stiliaus laisvumą, tapymo manieros bei meninės išraiškos priemonių virtuoziskumą. Šis meistriškumo augimo procesas akivaizdus valdant Tang dinastijai, tačiau itin pastebimas tampa Song epochos peizažo meistrų kūriniuose, kuriuose linija įgauna savarankišką reikšmę ir tampa svarbia pagalbine erdviškumo efekto, skirtingų erdvių planų santykių išgavimo priemone. Didieji Song tapytojai sumaniai pasitelkia linijos išraiškingumą

perteikiant paveiksluose dinamiško judėjimo, gamtos stichijų, gyvenimo pulso efektus, ir ne tik išorinius – vėjo gūsių, lietaus srautų, sraunių upelių, upių, šniokščiančių krioklių, tačiau ir jautriausių vidinių dvasios poslinkių, perteikiamų subtilia simboliškai kalba.

Spalva ir bespalviškumas

Greta formos, ritmo, linijos, spalva (*se*) yra viena svarbiausių kinų vaizduojamosios dailės estetikos kategorijų, o tapyboje meninės išraiškos priemonių, kuri remiasi regimaisiais pojūčiais ir padeda dailininkams perteikti supančio pasaulio grožio įvairovę. Spalvų simbolika yra vienas labiausiai išplitusių simbolikos tipų, kuris įvairiose civilizacijose plačiai vartojamas ritualuose, liturgijoje, heraldikoje, kostiumuose, alchemijoje, mene ir literatūroje. Spalvų simbolika yra susijusi su kiekvienos spalvos charakteriu, jos emocinio poveikio galia, konkrečios civilizacijos ir kultūros aplinkoje vyraujančiomis kraštovaizdžio spalvomis, tradicijoje įtvirtintomis ir jai teikiamomis prasmėmis, charakteristikomis, funkcijomis, sąsajomis su pasaulio reiškiniiais.

Vizualiai suvokiamose meno rūšyse, ypač tapyboje, tekstilėje, įvairiuose dekoratyvaus taikomojo meno formose spalvų simbolika išsiskiria itin stipria emocinio poveikio galia ir didžiulėmis meninės išraiškos galimybėmis. Kinijoje spalvos simbolika turi išskirtinę svarbą, nepaisant jos stabilumo, atskirais istoriniais tarpsniais paskirų spalvų simbolinės reikšmės keičiasi ir įgauna naujas semantines prasmes. Archajinėje mitinėje simbolikoje juoda spalva, kurioje vos skleidžiasi raudonos užuomazgos, simbolizuoja užgimstantį ir spalvomis spinduliuojantį gamtos pasaulį, kuris užsimezga pirmą pradžios tamsaus chaoso gelmėse. Raudona spalva čia suvokiama kaip Dangaus ir Žemės harmoningos sąjungos rezultatas, o gelsva subrendusių javų ir vaisių spalva liudija šios sąjungos vaisingumą.

Spalva turi daugybę simbolių reikšmių perteikiant (pradedant) socialinės hierarchijos lygį, autoritetą kaip, pavyzdžiui, su saulės geltona spalva siejama dangiškoji kinų imperatoriaus kilmė ir Dangaus dėsnių suteikiama neprilygstama viešpatavimui žemėje galia, iki pačių elementariausių bruožų perteikiant ryšį su konkrečiu tikrovės objektu ar reiškiniu, kuris yra suvokiamas remiantis elementaria asociacijų logika perkeliama dailininkui šį suvokimą į simbolines prasmes įgaunantį emocinį meno kūrinių turinį. Spalvų simbolika taip pat yra veikiamą vizualiai suvokiamų meno rūšių specifika kadangi to, ką regime kaip formą, negalime atskirti nuo tos formos spalvinių charakteristikų, nes spalva yra tiesioginė formos reakcija į šviesos spindulius, kurių dėka vizualiai suvokiami meno kūriniai. Iš čia plaukia dar viena išskirtinės svarbos spalvos savybė, kadangi būtent ji padeda dailininkui perteikti erdvę trijuose išmatavimuose ir spalvos fenomenui būdingo intensyvumo dėka ištraukti vaizduojamuosius objektus į pirmą planą arba nustumti gilyn.

Beje, spalvos emocinio poveikio galia, kurią registruoja žmogaus akis ir sudėtinga nervų sistema, skirtingai funkcionuoja kiekviename konkrečiame individe. Tačiau akivaizdu, kad nepriklausomai nuo minėtos įvairovės ji tiesiogiai veikia suvokėjo jausmus, fiziologiją, psichologiją. Šio teiginio pagrįstumą iliustruoja ne tik didžiųjų kinų tapybos meistrų Li Cheng, Li Tang, Ma Yuani, Ma Lini, Dong Yuan, tačiau ir Vakarų dailės tradiciją reprezentuojančių sonatinio periodo M. K. Čiurlionio, P. Klee, J. Miro paveikslų suvokimas. Meno kūrinio suvokimo procese suvokėjas dažniausiai visai nesusimąstydamas intuityvaus pažinimo lygmenyje pasineria į objektyviai spalvos fenomeno skleidžiamą energetinę erdvę, kurioje subjektą tiesiogiai veikia spalvos intensyvumas, sodrumas, minkštumas, jos kuriama aura su daugybe sudėtingiausių atspalvių, o pastarieji susiję su suvokėjo temperamentu, nuotaikų, emocinių būsenų kaita. Vadinas, forma, ritmas, linija, spalva yra tos pagrindinės išorinės vizualiai suvokiamų menų kūrinių savybės, kurios padeda išryškinti, pademonstruoti fizinę meno kūrinio prigimtį.

Spalvos fenomeno galia ir unikalios jo poveikio galimybės didžiausią potencialą iš visų meno rūšių turi tapyboje (mažiau taikomojoje dekoratyvinėje dailėje) ir dažniausiai teoriškai apmąstoma remiantis tapybos meno kūriniais. „Tik tapyba sudaro galimybes pažinti spalvos paslaptis“, – rašo programiniame veikale *Kunst der Farbe* („Spalvos menas“) patyręs galingą įvairių Rytų teorijų įtaką didžiausias Vakarų spalvos fenomeno tyrinėjimo srityje autoritetas Johannes Ittenas (Itten, 1988, p. 34). Spalva yra labai sudėtingas ir reikalaujantis ypatingo asmenybės estetinio imlumo, niuansavimo jautrumo, pastabumo ir daugybės kitų estetinių savybių reiškiny. Pirmiausia gvildenant spalvų estetikos problemas būtina aiškiai atskirti spalvos ir šviesos sąvokas, o tapyboje spalvas ir dažus, kadangi skirtingai galima išgauti vieną ir tą pačią spalvą, o vienu dažu – skirtingas spalvas. Daug kas čia priklauso nuo dažų šviesos galios ir jų sukuriamos tonų ir atspalvių aibės. „Komponuoti spalvomis, vadinas išdėstyti greta dvi ar keletą spalvų taip, kad jų santykiai taptų itin išraiškingais. Spalvinės kompozicijos bendram sprendimui turi reikšmę spalvų parinkimas, jų tarpusavio santykiai, jų vieta ir kryptis konkrečios kompozicijos ribose, formų konfiguracija, viena laikiai ryšiai, spalvos plotų dydžiai ir kontrastinių santykių visuma. Spalvinės kompozicijos tema yra tokia įvairi, kad čia galima atspindėti tik kai kurias iš jos pagrindinių savybių“ (Itten, 1988, p. 91).

Santykis su spalva, jos simbolika kiekvienoje vietoje yra daugiau ar mažiau veikiamas konkrečios gamtinės aplinkos, kraštovaizdžio, civilizacinės tradicijos, istorinio laikotarpio, šalies, kurioje gyvena menininkas, kultūros tradicijų ypatumų. Tačiau mokslas neginčijamai įrodė ir objektyvius spalvos poveikio daugeliui dėsningumus, kadangi spalva mus veikia sąmonės lygmenyje. Todėl įvairios spalvos ir jų santykiai sukelia suvokėjui skirtingus išgyvenimus, emocijas, kurios turi įtakos asmenybės psichologinei būsenai, jos reakcijoms, gali ją veikti susierzinimu, iššaukti neigiamas emocijas, nerimą, siautulį, baimę, depresiją arba priešingai – paskatinti šviesius, būties pilnatvės kupinus jausmus, sukurti malonią atmosferą, dvasinio

komforto, saugumo, rimties būsenas. Tačiau kiekvienoje tautoje, skirtingoje civilizacinėje erdvėje skleidžiasi skirtinga spalvos simbolika. Todėl, nepaisant daugelio panašumų, melsva spalva gali asocijuotis ne tik su dangaus žydryne ar ežero, upės, vandenyno spalva, bet ir ištikimybe, o raudona su ugnimi, aistra, kilmingumu, grožiu, pykčiu ir pan. Tačiau, pavyzdžiui, balta spalva vienoms tautoms yra švaros, taurumo, grynumo, nekaltumo simbolis, o kitoms – mirties.

Kita vertus, tiek Kinijoje, tiek ir Vakaruose anksti suvokta, kad priklausomai nuo konkretaus daikto, kūno ar gamtos objekto sudėties, faktūros, tekstūros ir kitų aspektų, jie atspindi skirtingas spalvų spektro dalis. Žmogus spalvas suvokia regėjimo organais ir gali remdamasis jais spalvų pasaulį vertinti pažintiniu, orientaciniu ir estetiniu aspektais. Mus labiausiai domina pastarasis, iš kurio pozicijų žvelgiant chromatinė spalvinių tonų gama Vakarų estetikos tradicijoje skirstoma į septynias pagrindines, o kinų – penkias spalvas.

Skirtingai nei Vakarų klasikinės ir ypač modernistinės tapybos tradicijoje, kurioje ryški spalva ir įvairūs ryškių spalvų santykiai tampa nepaprastai svarbiu meninės išraiškos elementu, ryški spalva nėra esminis kinų tapybinės estetikos elementas. Čia ji tarsi užsislendžia savyje ir tramdo spalvingumo skleidžiamą energetiką, atskleisdama įvairių atspalvių, tonų, šešėlių teikiamas meninės išraiškos galimybes. Tenka konstatuoti, kad būtent spalva yra bene mažiausiai aptarinėjamas tiek kinų estetiniuose traktatuose, tiek jų idėjų recepcijai skirtuose tekstuose dailės aspektų.

Konstatuojant šį faktą, tikriausiai pirmiausia reikėtų atkreipti dėmesį, kad tradicinėje kinų tapybos estetikoje įsitvirtinusi spalvos fenomeno samprata ženkliai skiriasi nuo vakarietiškos. Vakarų tapybos tradicija, netgi niūriausiais dailininko užsisklendimo dirbtuvėse tarpsniais spalvų gausoje, jų įvairovėje, spindesyje regėjo vieną svarbiausių tapybos kūrinio estatinės vertės kriterijų. Spalvos fenomeno svarba Vakarų dailės tradicijoje itin išauga po impresionistinės revoliucijos, kurios šalininkai tapybą perkelia į plenerus ir kūriniuose perteikia žmogų supančio pasaulio spalvingumą ir grožį. Ši spalvos sureikšminimo tendencija vėliau skleidžiasi postimpresionizme ir viršūnę pasiekia modernistiniame mene – fovizme, ekspresionizme, orfizme, abstrakcionizme ir įvairiose spalvos fenomeno svarbą sureikšminančiose pokario neoavangardo kryptyse.

Tradicinėje kinų estetikoje ir dailėje palaipsniui įsitvirtina esmiškai kitoks požiūris į spalvos fenomeną. Spalva, formos tikslumas Kinijoje nelabai svarbūs. Menininkai, anot R. Petrucci, reiškiasi monochrominės tapybos plotmėje, daugiau linkę atskleisti subtilių tonų, pustonių niuansų estatinę vertę nei išryškinti spalvos galimybes. Jie daug anksčiau nei Europos tapytojai pažįsta šviesos ir tamsos santykių reikšmę (Petrucci, s.d. p. 5).

Į ypatingą kinų spalvos sampratos rafinuotumą atkreipia savo dėmesį Ittenas, kuris iškeldamas išskirtinę spalvinio santūrumo ir šviesos tamsos svarbą vaizduojamoje dailėje pabrėžia

išskirtinius Rytų Azijos tapybos meistrų nuopelnus šių tapybos problemų sprendimo srityje. Kaip pavyzdį jis pasitelkia didaus kinų peizažo tapybos meistro čan estetikos šalininko Liang K'ai tapybą, tuo pat metu kalbėti apie ne tik apie formalius aspektus (pvz., spalvų dėmes), bet apimti spalvos semantiką, ritmiką, kūrybos proceso metodus. Jis mini meditaciją, dvasinį susikaupimą ir kūnišką atsipalaidavimą, būdingą čan estetikos tradicijai. „Senovės Kinijos pasaulėžiūra, – rašo Johanes Ittenas, – reikalavo pagarbos gamtai ir jos jėgoms. Todėl neverta stebėtis, kad dailininkai skyrė rimtą dėmesį gamtos formų pažinimui. Kalnai, vandenys, medžiai ir gėlės buvo jiems dvasiniai simboliai. Kinų menininkai gamtines formas studijavo tol, kol jų neišvaldydavo, kaip įvaldydavo savo rašmenų ženklus. Gamtinių formų atvaizdavimui jie, dažniausiai naudojosi tik viena spalva, savo juodu tušu, kuri priversdavo skambėti visais galimais atspalviais. Paties tušo abstraktus pobūdis sustiprindavo simbolinę jų tapybos prasmę“ (Itten, 1988, p. 78).

Apie spalvos santūrumo svarbą prabyla dar Konfucijus, kuris smerkia nefunkcionalų ir nesaikingą spalvos panaudojimą kalbėdamas apie imperatoriaus rūmų aplinkoje regimas drabužių spalvas, o klasikinio filosofinio daoizmo pradininkas Laozi pastebi, kad meilė ryškiam grožiui varo vyrus iš proto, o ryškios penkios spalvos apakina akis. Netgi kinų hieroglifas *se* asocijuojasi ne tik su grožiu, tačiau ir aistra, gašlumu, pykčiu, tai yra tomis savybėmis, kurios tiek konfucianizmo, tiek ir daoizmo estetikos tradicijose įgauna neigiamas vertybines konotacijas. Kinai jau nuo senovės buvo įsitikinę, kad spalva valdo dailininko ir jo kūrinių suvokėjo jausmus ir mintis. Iš čia plaukia pirmiausia klasikinei konfucianizmo ir daoizmo estetikai būdingas spalvinio santūrumo aukštinimas, kuris jau ankstyvajame tušo kaligrafijos ir tapybos raidos etape skatino menininkus šalinti ryškias spalvas, kaip kažką išorinio, paviršutiniško, svetimo gelminei reiškinių esmei. Antra vertus, ir išskirtinis dėmesys spalvos ir bespalviškumo, jaučiausių toninių santykių problemoms ir vieną pagrindinių ne tik meno kūrinio formą ir turinį, tačiau svarbiausią nuotaikų ir emocinių išgyvenimų gamą apsprendžiančių tapybos veiksmų.

Kinų tapytojais skirtingais istoriniais tarpsniais naudojo įvairius santūrių spalvų atspalvius, išskyrus grynai juodą spalvą. Senovės Kinijoje gyvuoja tvirtas šaknis kultūroje suleidusi tamsos siejimo su moteriškuoju padu *yin*, o šviesos su vyriškuoju *yang*. Greta yra pagrindinių arba grynų penkių spalvų sistema, kurioje kiekviena spalva atspindi skirtingas pasaulio šalis, kinų gamtos filosofijos pirmapradžius elementus, pirmaprades gamtos jėgas, charakterio ar daiktų, reiškinių savybes, planetas, realius arba mitinius gyvūnus ir pan. Kiekviena spalva čia turi aiškiai apibrėžtą simbolinę prasmę. Raudona spalva simbolizuoja pietus, ugnį, metalą, Marso planetą, jį simbolizuoja šviesų aktyvų vyrišką pradą *yang*, su galinga atogrąžų saulės energija susijęs raudonas feniksas. Juoda spalva simbolizuoja šiaurę – šaltos arktinės žiemos kryptį, vandenį, Merkurijaus planetą. Ji įkūnija šiurkštų, grublėtą, nelygų paviršių, neramumą ir siejama su dviem juodais ropliais gyvate ir sausumos vėžliu, kurie kartais vaizduojami susipynę. Žalia

(ir su ja siejama mėlyna) spalva simbolizuoja rytus, medį, pavasarį, humaniškumą, ji siejama su Jupiterio planeta. Kita vertus, žalia ir su ja siejama mėlyna spalva simbolizuoja nuo Kinijos rytuose besidriekiančio milžiniško vandenyno kryptį, todėl šią spalvą simbolizuoja ir melsvai žalsvas drakonas. Balta spalva simbolizuoja – vakarus, metalą, rudenį, Veneros planetą, tyrumą, lygų paviršių, rimtį, meditaciją, ji siejama su baltu tigrų, išnyrančiu iš Himalajų priekalnių pusės. Taip pat kinų kultūros tradicijoje juoda yra gedulo spalva. Šios sudėtingos spalvų sistemos su daugybe skirtingų vedinių centre yra geltona spalva, kuri simbolizuoja žemę, centrą, Saturno planetą ir kartu yra imperatoriškos galios simbolis, kuris vaizduojamas kaip geltonas drakonas juodo dangaus fone.

Visos kitos, be penkių mūsų aptartų pagrindinių arba gryną spalvų, yra laikomos antrinėmis, kadangi atsiranda maišant tarpusavyje arba keičiant spalvas. Plati antrinių spalvų gama kinų kultūros tradicijoje asocijuojasi ne tik su pokyčiais, tačiau ir nemaloniais reiškiniais, įvykiais. Todėl tradicijų besilaikantys kinai jų vengia aprangoje ir papuošaluose. Be šios vyraujančios penkianarės spalvų sistemos, kinų kultūros tradicijoje galime aptikti ir kitokią trinarę su trimis simboliniais gyvūnais susijusią sistemą – žalią drakoną, raudoną feniksą ir baltą tigrą, kurie simbolizuoja svarbiausius kinų pasaulėvaizdžio aspektus.

Apie akivaizdžius spalvų simbolikos ryšius su mokymu apie pagrindinius penkis elementus savo traktate „Tapybos istorija“ rašo Mi Fu. Dzin epochoje, garbino baltą spalvą. Vienos ar kitos spalvos vyravimą konkrečiame istorijos tarpsnyje jis sieja su pagrindiniais penkiais elementais. Yin periodas buvo ženklintas vandens poveikio, todėl jie pranašumą teikė juodai spalvai, Han dinastija plėtojasi po ugnies ženklu, todėl jie garbina raudoną spalvą ir nešioja geltonus galvos apdangalus. Shun'ų valdovas buvo žemės globėjas, todėl nešiojo geltonus drabužius. „Tapyboje reikia paisyti šių kategorijų“ (par. 142, Mi Fu, 1983, p. 172).

Ši penkių spalvų teorija tapo svarbia klasifikacine sistema ir išeitine koordinačių sistema plėtojant detalesnes spalvų, tonų ir atspalvių teorijas. Ilgainiui, greta penkių simbolinę prasmę kinų kultūroje įgavusių spalvų, išplėtojamos ir įvairios atspalvių teorijos, todėl tapybinėje praktikoje atsiranda daugybė kitų iš penkių atsiradusių antrinių spalvų ir jų atspalvių. Šis procesas akivaizdus po Tang ir Šiaurės Song monochrominės tapybos klestėjimo tarpsnio, kai ryškėja estetiškai motyvuotas ir kryptingas atsisakymas spalvingumo. Pietų Song dinastijos valdymo metu neišvengiamai formuojasi įvairios reakcijos į spalvingumą formas. Dailės reikmėms buvo pirmiausia naudojami įvairūs minėtų spalvų *atspalviai*, išgaunami pasitelkiant mineralų ir natūralių augalų teikiamas spalvines savybes. Vienu iš šešių pamatinių tapybos principų spalvą paskelbia menotyrinės estetikos pradininkas Xie He, kuris šį principą pavadina „adekvataus spalvos panaudojimo dėsniu“ (Xie He, 1965, p. 65).

Plėtodamas Xie He idėjas daug dėmesio spalvos, atspalvių problemai skiria kitas konceptualus kinų teoretikas Jing Hao, kuris aukština didžiųjų praeities Tang dinastijos laikų meistrų

laimėjimus. Jis aptaria spalvinės ir toninės raiškos subtilybės, kad tušo tonai gali būti šviesūs ir tamsūs, tiršti ir atskiesti, svarbiausia, kad jie tiksliai perteiktų paveiksluose vaizduojamų daiktų formas ir spalvų santykiai būtų visai natūralūs. Jis taip pat išpėja dailininkus, kad tušas neturi būti per daug tirštas, kitaip jis bus purvinas. Kita vertus, jei bus per daug sausas, tuomet negalės išgauti reikiamo atspalvio. Jing Hao ypač iškelia Wang Wei nuopelnus šioje srityje, teigdamas, kad jo „teptukas ir tušas buvo rafinuotas ir subtilus, o dvasios skambesys išaukštintas ir tyras“ (Jing Hao, 1965, p. 77). Toks Jing Hao požiūris tiesiogiai siejasi su susižavėjimu monochrominės tapybos meistrais, kurie siekdami kompensuoti ryškių spalvų teikiamas meninės išraiškos galimybes, ypač vaizduodami konkrečius peizažo objektus ir skirtingus erdvinius planus, plačiai pasitelkia įvairius toninius atspalvius. Iš tikrųjų kinų peizažo tapyboje kuo didesnis atstumas nuo vaizduojamojo objekto, tuo pagal spalvos estetikos principus jis yra šviesesnis. O siekiant perteikti tokius svarbius kinų peizažo elementus kaip ūkai, miglos debesys papildomai pasitelkiami papildomi jautriausi tonų ir atspalvių modeliavimo principai.

Kinų vaizduojamosios dailės raidos kelias – nuo ankstyvųjų polichrominės tapybos pavyzdžių iki subtilios ir rafinuotos Tang, Song ir Yuan dinastijų valdymo laikų spalvų ir tonų sąveikos estetikos. Ankstyviesiems IV–V a. peizažo tapybos kūriniams būdingas atskirų spalvų svarbos sureikšminimas. Tačiau plintant čan estetikos idėjoms Tang epochoje, ypač čan adepto Wang Wei (VIII a.) kūriniuose prasideda svarbus naujos monochrominės estetikos formavimosi etapas, kuriame estetiškumas ir meno kūrinio vertė jau sąmoningai siejama su maksimaliu spalvinės išraiškos priemonių apribojimu. „Tapytojo kelyje, – teigia jis, – paprastas tušas yra aukščiau visko“ (Wang Wei, 1962, p. 353).

Nuo Tang epochos paplitus monochrominės tapybos tradicijai kūryboje vis dažniau naudojamas tik juodos spalvos tušas, kuris nedaug paspalvinamas akiai maloniu atspalviu. Šioje tapybos tradicijoje, sąmoningai atsiribojančioje nuo ryškių spalvų išraiškos galimybių, išskirtinis dėmesys teikiamas jautriam vienos spalvinės gamos tonų niuansavimui. Greta įprastinio aukštos kokybės juodo tušo, kai kurie dailininkai pasitelkia neretai ir pagal savo



Priskiriama Juran. Peizažas. X a.
Spalvotas tušas, šilkas

specifinius ar netgi slaptus receptus paruoštas, dažniausiai iš augalų ir mineralų išgautas, spalvas. Tokiu būdu jautriai niuansuoti tonai ir pustoniai Tang dinastijos laikų monochrominės tapybos tradicijoje pakeičia spalvas. Iš čia plaukia pagrindinis kinų monochrominės tapybos šalininkų teiginys: „Jei paveiksle yra tušas, jame skleisis ir penkios pagrindinės spalvos“. Vadinasi, monochrominėje tapyboje vienos spalvos užduotoje programoje talentingo meistro kūriniuose ryškėja savitas spalvinės įvairovės sklaidos, itin jautrių tonų ir atspalvių sąveikos principas. Iš čia plaukia Wang Wei ir jo adeptų peizažams būdinga rafinuota, gilios čan estetikos simbolinės prasmės kupinas ypatingo jautrumo prislopintas monochrominis gamtos traktavimas.

Jautriausių vienos spalvinės gamos atspalvių niuansavimo ir bespalviškumo išskirtinė estetinė vertė prilyginama menininko meistriškumo įvertinimui. Tang epochoje tai vis aiškiau suvokia ne tik tapytojai, bet ir artimai su jais bendraujantys ir panašias problemas sprendžiantys poetai. Pavyzdžiui, subtilus Tang epochos poetas ir poezijos teoretikas Sekong Tu rašo: „Poetas išgyvena fatalaus tuštumo nuotaiką, siekiu išvalyti save nuo niekybės žemiško šurmulio ir visko žmogiško, kaip moko Laozi, kaip skelbia Zhuangzi. Jis tarsi darosi prėskas, paprastėja, skaidosi į elementus, išsaugodamas savyje valdingą valią tik tiems, kurie atspindi *Dao*. Jo prėskumas yra didis prėskumas, kažkoks paradoksalus skonio, spalvos, klausos ir kitų suvokimų nebuvimas, tų pačių, kurių taip ieško ir pasiekia žmogaus auklėjimas madoje ir efemeriskų individų aplinkoje [...] Ir dar, kas gali būti „prėskesniu“ nei bambukas, taip įstabiai išliekančiame vieningame stiliuje, bespalviame, beskoniam? Jo šlamėjimas paprastas, pats paprasčiausias, tačiau jis gimdo didžias mintis ir vaizdinius“ (Sekong Tu, 1978, p. 173). Šios Sekong Tu mintys, nepaprastai artimos asketiškos monochrominės tapybos šalininkų nuostatoms, liudija, kad Tang dinastijos valdymo metų kinų estetinėje sąmonėje daoistinių ir čan estetinių idealų poveikyje įvairiuose menuose išryškėja esminės slinkty, kurios liudija apie išaugusią paprastumo, natūralumo, prėskumo, jautraus spalvų ir atspalvių niuansavimo vienoje spalvinėje gamoje estetinę vertę.

Šias totalumo, jautraus spalvos ir jos atspalvių niuansavimo problemas detalai aptarinėja Guo Xi, kuris, kalbėdamas apie trijų erdvinių planų perteikimą peizaže žvelgiant į tolumoje esančius kalnus, rašo: „Atspalvis tolių viršuje yra šviesus, aiškus; atspalvis tolių gelmėje tamsus, niūrus; atspalvis tolių lygumoje – tai šviesus, tai tamsus“ (Guo Xi, 1965, p. 89). Kitoje vietoje jis pastebi: „Dangaus spalva pavasarį šviesi, vasarą dangus žydras, vandeniui rudenį – indigo, vandeniui žiemą – tušą“ (Guo Xi, 1965, p. 92). Kuriant kaligrafijos ir tapybos kūrinius, greta plačiausiai paplitusio juodo tušo, Kinijoje naudojamas ir iš mineralinių dažų, rūdų, augalų išgautas įvairių atspalvių tušas, dažniausiai žalsvo malachito arba melsvo indigo atspalvio. Raudonai spalvai buvo pasitelkiamas cinoberis ir geležies oksidas, baltai ir indigo – švinas ir grafitas, lazuritas – mėlynai, skaisčiai geltonai – auksas.

Tačiau spalvos fenomenas, be sudėtingiausios beveik muzikalios įvairių atspalvių gradacijos, pasižymi ir dviem spalvos teorijoje žinomais subtiliais aspektais, kuriuos meistriškai savo peizažo meno praktikoje išnaudoja didieji Tang, Song ir Yuan dinastijų laikotarpio meistrai. Tai yra spalvos *tonalumas* (artimas muzikinių garsų jautriausių gradacijų visumai) ir spalvos *sodrumas* arba, kitais žodžiais tariant, *intensyvumas*, *prisotinimas*. „Jei tušo spalva ne sodri, vadinasi, tušas išdžiuvęs ir paveikslui stinga gyvenimo idėjos“ (Guo Xi, 1965, p. 87). Tonalumas siejasi su labai plačia jautriai spalvinei klausai tonų visuma – nuo šviesiausių iki tamsiausių. Todėl maksimaliai balta spalva simbolizuoja vieną tonalumo polių, o jos priešybė juoda – kitą. Šioje skirtingų polių amplitudėje su daugybe tonalumo atspalvių ir skleidžiasi vakariečiams menkai pažįstama, tačiau kinų estetinės sąmonės subtiliai įvaldyta ir daug šimtmečių kultivuota monochrominės tapybos estetika. Spalvos intensyvumas arba jos prisotinimas jautraus spalvai menininko ir suvokėjo vaizduotei atveria kitas menkai pažįstamas meno būties, jautriausių totalumo meninės išraiškos priemonių dimensijas.

Spontaniškas ar gerai apmąstytas spalvos tonalumo ir intensyvumo santykis kinų kaligrafijos ir tapybos meninėje kompozicijoje itin jautriai sąveikauja su balto popieriaus lapo ar nedažyto šilko erdve ir sukuria įvairias permatomas minkštų, aptakių, kontūrinių linijų ir formų struktūras. „Šilko spalva yra natūrali ir šviesi, – rašo traktate „Tapybos istorija“ Mi Fu. – Jis gali būti šimtus kartų apdraskytas, tačiau jo spalva išlieka spindinti, nuostabi ir tokia pat skaisti kaip ir nauja“ (Le Houa–che de Mi Fou, 1964, p. 155). Šilko ir geros kokybės popieriaus baltus atspalvius didieji kinų tapybos meistrai efektingai išnaudodavo savo paveiksluose perteikdami erdvės bekraštybės iliuziją arba skirtingus erdvės planus bei tolumoje esančius objektus vaizduojančiuose peizažuose. Čia baltos šilko ar popieriaus natūralios spalvos toninis paspalvinimas įgauna stulbinamą meninės išraiškos priemonių įvairovę. Spalvos totalumo ir intensyvumo įsibrovimas į kuriamo paveikslo erdvę kuria naujus jautrių atmosferinių gradacijų aspektus.

Tai pasiekama dėka jautriausių toninių atspalvių sąveikos, vyraujant vienai spalvai. Iš tikrųjų kinų peizažo tapybos estetikai būdinga savita spalvos, tonų ir spalvų intensyvumo sąveikos sistemos samprata, kuri peizažuose tampa aktualia problema Penkių dinastijų ir Šiaurės Song dinastijų valdymo metu. Tuomet peizažo tapyboje išplinta subtilūs kelių vyraujančių tonų paspalvinimai. Įvairių tonų atspalvių išgavimui ir įvairių techninių metodų panaudojimui meninės kūrybos procese ypatingą dėmesį skiria didis X a. vidurio peizažo tapybos meistras ir teoretikas Li Chengas, kuris traktate „Peizažo tapybos paslaptys“ rašo: „Perdėtas spalvingumas arba sausumas pažeidžia harmoniją [...] Tapyk atitinkamai lengvu ar prisodrintu teptuku“ (Li Cheng, 1962, p. 361, 364). Iš čia plaukia jo tapybinei estetikai būdingas ypatingo spalvinio ir toninio jautrumo aukštinimas. Panašiai šias problemas sprendžia ir Guo Xi, kuris plėtodamas Tang monochrominės tapybos meistro Wang Wei

estetinius principus, tampa ne didžiu tapybos meistru, tapančiu vienspalvius didingus gamtos vaizdus, tačiau jis pirmasis mėgina teoriškai pagrįsti savo peizažų toninio sprendimo principus garsiajame gamtos formų grožį aukštinančiame traktate „Iškilingas miškų ir vandens srautų kreipimasis“.

Nauji poslinkiai spalvos ir ypač totalumo interpretacijoje regimi imperatoriaus Huizongo valdymo metu iškilusio tapytojo Wang Ximeng (1096–1119) kūryboje. Akivaizdus šio teiginio patvirtinimas yra vienas ilgiausių kinų tapybos istorijoje beveik 12 m ilgo peizažo ritinėlis „Kalnai ir vandenys per tūkstantį li“. Jame švelnios tapymo manieros polichrominės tušo tapybos principai yra pajungti *yin* ir *yang* dialektinės sąveikos simbolikai. Pietų Song dinastijos valdymo epochos peizažo tapyba išsiskiria rafinuotu, bemaž muzikaliu vienoje vyraujančioje tonalinėje struktūroje besiskleidžiančių spalvinių santykių jautrumu. „Song ū peizažo tapybos meistraipirmą kartą įveikia plokštuminį spalvos supratimą ir priartėja prie didingiausio pasaulinės tapybos užkariavimo – tonalumo principo“ (Nikolaeva, 1968, p. 59). Vėlesnėmis epochomis ši nepaprastai aukšta su banalumu susijusi spalvinė kultūra dėl daugybės vidinių ir išorinių kinų estetinės ir meninės kultūros raidos veiksnių palaipsniui prarandama.

Itin atsakingas požiūris į tonalumą yra būdingas ne tik didiesiems ypatingo jautrumo spalvai Song ir Yuan epochų peizažo tapybos meistrams, bet ir jų tradicijas plėtojantiems šiuolaikiniams XX a. pradžios dailininkams, pavyzdžiui, Qi Baishi: „Eilinis vidutiniškas tapytojas kurdamas paveikslus nepajėgia atskirti toninių tušo atspalvių ir spalvų subtilybių. Jo indai vandeniui ir dažams yra nešvarūs, o jam – nė motais. Atsitinka net taip, kad tirštą arba blyšką toną jis išgauna tik skiesdamas tušą ir spalvas vandeniui, visiškai nesirūpindamas kas iš to bus, tokiomis spalvomis ir tapo. Todėl spalva dažnai tampa neaiški, suteršta. Tokiems dalykams, bent jau aš, neleidžiu skleistis“ (Qi Baishi, 1969, p. 514).

Vertinant meno kūrinį, kinų estetikos tradicijoje svarbiausiu tampa ne emocijų proveržis spalvų ferijomis, o spalvinės raiškos santūrumas, rafinuotumas, aukšta kolorito ir totalumo kultūra. Kinų peizažo tapyboje, kaip jokioje kitoje išskyrus jos įtakos sferoje susiformavusias japonų ir korėjiečių, itin subtiliai išnaudojamos spalvos artimų lokalinių tonų, pustonių, įvairiausių atspalvių jautriausi santykiai, kurių tikslas išgauti nuotaikos vientisumą. Kai pagrindinis dėmesys yra nukreipiamas į esmę, tapomo objekto formą, tradicinės spalvos funkcijos tarsi nuslenka į antrą eilę. Menininko talentas sukoncentruojamas į tai, kaip minimaliausiomis meninės išraiškos priemonėmis ir vien tik siauroje tos pačios santūrios spalvos atspalvių gamoje pasiekti didžiausio estetinio efekto. Taigi monochrominės tapybos statusas ir išskirtinis menininkų gebėjimas siejamas su galėjimu pasitelkiant plačiausią atspalvių gamą pasiekti meninį vaizdinio vientisumą ir metaforiškumą.

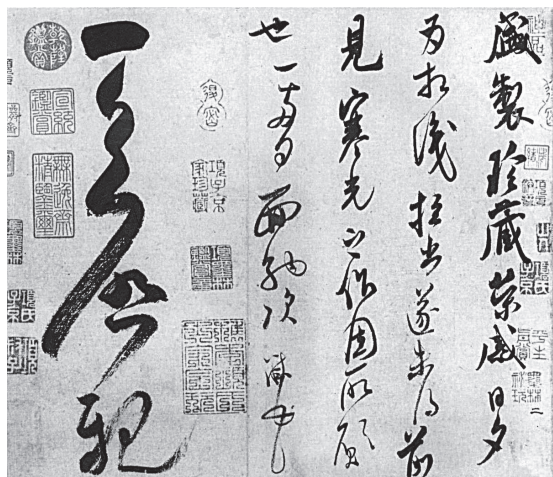
HIERARCHINIS MENŲ SISTEMOS POBŪDIS

Kinų menų sistemos ypatumai

Lyginant su Vakarų ir kitų civilizacijų menų sistemomis Kinijoje susiduriame su kitokiais menų hierarchijos ir sąveikos principais. Įvairiais istoriniais kultūros raidos tarpsniais požiūriai į atskirų menų reikšmingumą ir jų vaidmenį visuomenės gyvenime pastebimai keičiasi. Tam turi įtakos užkariavimai, sąlyčiai su kitomis kultūros tradicijomis, meninės sąmonės, visuomeninių idealų ir meno formų raida. Skirtingai nuo Egipto, Urartu, Asirijos, Babilono, kur menų hierarchijoje vyrauja skulptūra, Kinijoje šiai meno rūšiai jau nuo senovės tenka antraeilis vaidmuo. Čia nuo gilių senovės itin vertinama muzikos įtaigos bei auklėjamoji galia ir todėl senovėje menų rangų sistemoje jai dažniausiai skiriama aukščiausia vieta. Muzika, anot Konfucijaus, yra „pasaulio harmonijos pagrindas, o ritualas – jame vyraujančios tvarkos šaltinis“. Muzikos prioriteto teigimas itin būdingas konfucinės estetikos tradicijai. O ankstyvaisiais viduramžiais įsivyravusi neodaoizmo estetika skelbia sintetinį požiūrį į menų sistemą ir aukština kaligrafiją.

Įvairios meno rūšys vaizduojamoji dailė (kaligrafija, tapyba, grafika, skulptūra, graviūra), poezija, muzika, drama, architektūra, taikomoji dailė plėtojasi skirtingais kiekvienai meno rūšiai būdingais pakilimo ir nuosmukio ritmais. Muzikai nuo senovės kinų kosmogoninėse ir mitinėse sistemose teko išskirtinė vieta. Seniausiose senovės periodo vadinamojo kanono knygose „Muzikos knygoje“ (*Yuejing*), *Liji*, *Shujing*, *Xunzi* menų hierarchijoje iškeliamas kaip aukščiausias visatos harmoniją išreiškiantis ir atspindintis menas muzika. Šios tradicijos pėdsakus akivaizdžiai regime ir Konfucijui priskiriamame veikale *Lunyu*, kuriame aptinkame dvidešimt apeliacijų į muziką. Būtent Konfucijaus estetikoje įtvirtinama iš archajinės mitinės pasaulėjautos ir kosmologinių senovės kinų teorijų išplaukiantis požiūris į visų menų kilmę iš muzikos, sujungiančios instrumentinę muziką su dainavimu, poezija ir šokiu. Muzika čia, greta poezijos, traktuojama kaip intelektualų žmonių kultivuojamas itin subtilus savo emocinio poveikio galia menas. Grojimas aristokratijos ir intelektualų pamėgtu styginių instrumento citaros šilkinėmis stygomis buvo laikomas neatsiejamu *wen* principus įvaldžiusios kultūringos asmenybės bruožu. Dėl stygų šis instrumentas buvo vadinamas šilko instrumentu priešpriešinant jį bambukiniams instrumentams, kurie buvo priskiriami „vėjo“ instrumentų grupei.

Tačiau senovėje, greta muzikos išaukštinimo, menų hierarchijoje, kituose tekstuose *Schijing* ir *Chunqiu* regime poezijos kaip aukščiausios meno formos aukštinimą. Šis leitmotyvas taip pat kartais skamba ir minėtame Konfucijaus veikale. Vadinasi, ankstyvajame kinų kultūros raidos etape iki „trijų didžiųjų menų“ (kaligrafijos, poezijos ir tapybos) iškilimo būtent muzika menų hierarchijoje konkuruoja su poezija.



Mi Fu. Kaligrafija. XI a. Tušas, popierius

Ilgainiui plėtojantis kinų hieroglifų rašto kultūrai vis didesnę socialinę statusą įgauna pradedantys konkuruoti su muzika ir poezija vaizduojamieji menai, kurių svarba tiesiogiai išplaukė iš vizualinės savo prigimtimi hieroglifų kultūros plėtotės principų. Kinų vaizduojamųjų menų sistema sujungia kaligrafiją, tapybą, grafiką ir skulptūrą. Graviūra atsiranda IX a., tačiau ji dėl įvairių istorinių ir sociokultūrinių ypatybių neišplinta taip plačiai kaip Japonijos miestų kultūroje ir neįgauna tokio plataus atgarsio Vakaruose kaip japoniška *ukiyo-e* raiziniai.

Gvildenant vėlesnės menų sistemos ir jų hierarchijos principus pirmiausia reikia kalbėti apie išskirtinį su teptuko kultu susijusį trijų didžiųjų menų: poezijos, kaligrafijos ir tapybos išsilimą. Šie „teptuko“ įtakos galioje esantys menai aukštu socialiniu prestižu po Han imperijos žlugimo konkuruoja nustelbdami muzikos įtakos galią.

Norėdami suvokti šių poslinkių priežastis turime aiškintis, kokį poveikį kinų estetinei sąmonei daro hieroglifų raštas. Hieroglifinių struktūrų seka yra nepalyginamai daugiau nei paprasta minties išraiška, nes ji kartu tampa vaizdinio pasaulio, erdvės ir laiko tėkmės prasmingo apvaldymo forma. Mįslingas hieroglifų pasaulis atveria turtingą dvasinę erdvę, kurioje organiskai jungiasi visų didžiųjų kinų menų kaligrafijos, tapybos, poezijos ir netgi muzikos ritminiai elementai. Lanksčios laužytos hieroglifų linijos, skleidžiančios energiją skirtingomis kryptimis, tiesiogiai išreiškia žmogaus nuotaiką, temperamentą, dvasios pakylėtumą, harmonijos jausmą.

Kita vertus, netgi sudėtingiausios hieroglifų struktūros natūraliai skaidosi į paprastesnius pirmapradžius elementus, neprarasdamos savąjį „turiningąjį sąryšingumą“ ir lengvai, tarsi piešiamas piešinys, jungiasi į kanonizuotas prasmines struktūras. Kiekvienas naujas brūkšnys, drastiškai įsiveržęs į hieroglifų rašto erdvę, reikalauja ne tik prasminio, bet ir grynai formalaus estetinio įvaldymo, subalansavimo, nuolatinio visumos suvokimo. „Mes įsivaizduojame pasaulį abstrakčioje nevienalaikėje tėkmėje, o iš tikrųjų pasaulyje viskas vyksta iš karto, vienu metu ir konkretus egzistavimas Visatoje nepaklūsta mūsų abstrakčios kalbos aprašinėjimui. Netgi dulkių saujos tikslus aprašymas remiantis tokiais principais pareikalautų nepaprastai daug laiko. Linijinis nevienalaikis kalbos ir mąstymo pobūdis itin ryškus visose tose kalbose, kurios naudojasi alfabetu ir išreiškia savąjį patyrimą ilga raidžių grandine“ (Watts, 1968, p. 27–28).

Ne taip, kaip europietiškas linijinis raidžių skaitymas, hieroglifų raštas organiškai sujungia, be sąvokinės informacijos, archetipinius piktografinius vientiso vaizdinio pasaulio suvokimo elementus. Kaligrafinio rašto specifiškumas atskleidžia plačias galimybes sintetinio vaizdinio–asociatyvinio mąstymo raiškai. Todėl menininką pavergęs vaizdinys galėjo rasti adekvačias išraiškos formas abstrakčių hieroglifų struktūrų audinyje, emocionaliame hieroglifais užrašytame eilėraštyje ir išsaugančiame kaligrafiško teptuko judėjimo elementus tapybos kūrinyje. Netgi kaligrafo, poeto ir dailininko naudojamos priemonės bei medžiagos (tušas, teptukas, popierius, šilko ritinėlis) yra tos pačios. Taigi besiformuojantis kaligrafijos menas ne tik organiškai derina savyje tapybos ir poezijos užuomazgas, bet netgi vaizdinių struktūrų konstravimas iš viršaus į apačią, teptuko valdymo technikos principai, pagrindinių formų, linijų, erdvinių struktūrų pavadinimai yra tapatūs. Šis natūralus kaligrafijos, tapybos ir poezijos giminiškumas sąlygoja sintetinių kinų viduramžių estetikos pobūdį. Kinų teoretikai ir menininkai, kalbėdami apie vieną šių meno rūšių, dažniausiai nesąmoningai „mintyse“ turi ir kitas dvi. Šis sintetiškumas būdingas ir daugeliui žymiausių kinų menininkų (Gu Kaizhi, Wang Wei (699–756), Du Fu, Su Shih, Mi Fu, Shi Tao), kuriuose įsikūnija kaligrafas, poetas, tapytojas, meno teoretikas, o neretai ir muzikantas.

Glaudi minėtų meno rūšių sąveika pasireiškia ir kitomis formomis. Kinų peizažo tapyboje, greta peizažo, tuščioje paveikslų dalyje neretai patalpinamas tapybiniam vaizdinui adekvatus poetinis tekstas. Jis, be poetinio emocinio krūvio, atlieka ir tobulai į paveikslą įkomponuotos kaligrafinės struktūros funkciją. Kinai, kaip žinia, visada vertino abstraktų hieroglifo grožį, jo sudėtinių dalių harmoniją. Paveiksle įkomponuoto kaligrafinio užrašo vaidmuo, funkcijos, prasmė įvairiais peizažo tapybos raidos etapais keičiasi. Kartais šis užrašas kartu su jame įkūnyta poetine parafraze įgauna itin didelę prasmę, kadangi sustiprina paveiksle įprasmintų vaizdinių ir poetinių struktūrų ryšį. Jis netgi sukelia savotišką psichologinę įtampą, padedančią suvokti gilumines paveiksle įkūnytas prasmes. Neretai kaligrafinis užrašas yra ne toks svarbus, grynai dekoratyvinis.

Pažymėtina, kad tiek paveikslas, tiek jo dvasinį turinį papildantis kaligrafinis užrašas čia suvokiami vieningų estetinių kategorijų sistemoje ir vertinami tuo pačiu požiūriu. Todėl ir kaligrafiškai užrašyta poetinė parafrazė, eilėraštis suvokėjo sąmonėje nepastebimai transformuojasi į vaizdines struktūras, atitinkančias konkrečius tikrovės reiškinius. Toks organiškasis tapybos, kaligrafijos ir poezijos principų persipynimas ir susiliejimas į vientisą sintetinį organizmą skatina suvokėjo sąmonėje sudėtingą vaizdinių, asociacijų, padedančių natūraliai įsiskverbti į kinų estetinio fenomeno gilumą, atsiradimą.

Dėl kaligrafijai būdingo sintetiškumo ankstyvųjų viduramžių kinų estetikai dažniausiai laiko kaligrafiją aukščiausiu menu, pagrindiniu, o neretai ir vieninteliu tikros tapybos šaltiniu. Glaudų tapybos ir kaligrafijos ryšį įtvirtina žymus IV a. kaligrafas Vang Xizhi, kuris įteisina

naujus hieroglifų rašymo Vieninga linija principus. Šis metodas pasižymi rašto išraiškingumu ir vientisumu, nes taip rašant teptukas, beveik neatitrukdamas nuo popieriaus ar šilko ritinėlio, plastiškai pereina nuo vieno ženklų prie kito. Tai buvo griežtas krypties pakeitimas kaligrafijos ir tapybos suartėjimo istorijoje. Iš schematiško pavidalo, hieroglifų struktūros ilgainiui vis labiau transformuojasi į gyvus vaizdinius, priartinančius kaligrafijos meną prie tapybai būdingo emocionalaus estetinio poveikio.

Tušo tapyba, lyginant su kaligrafija, iškyla menų hierarchijoje vėliau, klestėjimo viršūnę pasiekia tik apie X–XIII a., kai peizažo tapybos žanras ir jos kūrėjai tapytojai pelno aukštą socialinį statusą imperatorių rūmuose. Tuomet peizažo tapyba, greta kaligrafijos ir poezijos, tampa svarbiausia Song epochoje savo aukso amžių pasiekusio šalies meno proceso dalimi. Tai siejasi ne tik vienos didingiausių pasaulinės dailės tapybos tradicijos, tačiau ir daugybės garsių peizažo tapybos meistrų iškilimu bei svarbių tapybai skirtų estetikos traktatų atsiradimu, kuriuose giliai ir įvairiapusiškai analizuojamos ir apibendrinamos svarbiausios filosofinės to meto meno raidos tendencijos. XVII a. pradžioje galingos peizažo tapybos tradicijos raida tarsi išsekusi nutrūksta, jos vietą užima eklektiškos tapybos mokyklos, o metafizinę tapybos sampratą išstumia įvairūs elitinei kultūrai būdingą rafinuotą skonį ir stiliaus grynumą praradę kasdienės buitinės tapybos žanrai.

Panašūs nuosmukio ženklai regimi ir anksčiau įstabių aukštumų pasiekusioje poezijoje, kurioje praslinkus didžiosioms Tang ir Song poezijos klestėjimo epochoms vėlesniais Ming ir Qing dinastijų laikotarpiais įsivyraujant dėmesiui kasdienio gyvenimo būdai pamažu skleidžiasi grožinė literatūra, o Yuan epochoje regimas dramos ir operos teatro formų iškilimas.

Kalbant apie kinų menų sistemą, reikėtų glaustai užsiminti apie unikalią kinų keramikos tradiciją, kuri išsiskiria stilių gausa, formos ir technologijų tobulumu, kinų sodus, kurių tradicijos buvo išplėtos iki subtilaus meno aukštumų japonų kultūros tradicijoje.

Kiek nuošalyje nuo minėtų menų yra ir įvairiomis epochomis klestėjusi skulptūra bei daugiau su liaudies meno tradicija susiję medžio raižiniai, kurie neretai atlikdavo paveikslų funkcijas, kadangi jų autoriai vaizduodavo įvairias erdvėje ir meniniame laike besiskleidžiančias legendinių herojų ar kasdienio žmonių gyvenimo scenas. Pagal temas, turinį, stiliaus vientisumą ir menines savybes jie primena dramos kūrinių estetinę sampratą.

Muzika – Visatos harmonijos atspindys

Ankstyvajame kinų civilizacijos raidos etape menų hierarchijoje viešpatavo muzika ir poezija. Šio požiūrio pėdsakus akivaizdžiai regime Konfucijaus ir konfucianizmo estetikoje. Kinų kultūroje per šimtmečius susiformuoja vieningas muzikos idėjų ir meninės kūrybos formų kompleksas,



Gu Hongzong. Vakaro muzikavimas. X a. Spalvotas tušas, šilkas

vadinamas bendrine sąvoka – muzika (*yue*). Svarbiausia jungiamąja šio komplekso dalimi yra plačiausia prasme traktuojama muzika, kuri, susipindama su mitiniais vaizdiniais, ritualais, filosofiniais, etiniais, estetiniais ir religiniais požiūriais, sujungia daugelį kitų žmogaus kūrybinės veiklos apraiškų, pavyzdžiui, dainuojamąją poeziją, šokį, dramą, kaligrafiją, tapybą, įvairius ritualus ir ceremonijas. Į *yue* sąvoką taip įjungiamos aiškiais struktūrinės organizacijos principais išsiskiriančios įvairios grožio ir harmonijos formos. Glaustai tariant, *muzika tradicinėje kinų kultūroje laikoma visa tai, kas turi potencijoje garsinę arba ritminę raiškos formą (tačiau tai ne absoliutus reikalavimas) ir teikia žmogui vidinę dvasinę pasitenkinimą, džiaugsmingumą bei būties pilnatvės jausmus*. Taigi pagrindinį dėmesį sutelksime į estetinius kinų tradicinės muzikos aspektus, jos prigimtį aiškinančias filosofines teorijas, aptarsime muziką kaip svarbią kosmologinio, estetinio pasaulio pažinimo dalį, aiškinsimės istorinių muzikos formų savitumą ir raidos ypatumus.

Muzikai, anot senųjų kanoniškų tekstų, kinų kultūros tradicijoje jau nuo senovės tenka privilegijuota vieta kultūros vertybių ir menų hierarchijoje. Jai priskiriama magiška poveikio galia žmonėms, visuomenės, valstybės institucijų funkcionavimui, o kilmė siejama su kosmogoninėmis teorijomis, įvairių ritualinių, etinių ir estetinių bruožų visuma. Seniausiuose tekstuose daug kalbama apie kosmogoninę muzikos kilmę, emocinį bei auklėjamąjį jos poveikį asmenybei, visuomenei, valstybės gyvenimui. Nuo ankstyvųjų karalysčių ir ypač kinų imperijos gyvavimo laikais dainuojamoji poezija, instrumentinė muzika, šokis, muzikinis ugdymas laikytas neatšiejama aristokratijos bei imperijos intelektualinio elito išsilavinimo dalimi.

Senovės kinai įsitikinę, kad muzikos versmė yra Dangus. Seniausiuose tekstuose skleidžiasi kosmogoninė jos interpretacija, kurioje muzika filosofškai aiškinama kaip savitas pasaulis, sukurtas remiantis didingos kosmoso sandaros pavyzdžiu, ieškoma ryšių tarp kosminių stichijų

funkcionavimo dėsnių ir muzikos pagrindą sudarančių garsų pasaulio. Aiškūs ir skaidrūs muzikos garsai siejami su Dangumi, stiprūs – Žeme. Muzikos kūrinys skirstomas kaip ir metų laikų ciklas į keturis dalis. Gaivališko šokio ratai šioje muzikos teorijoje simbolizuoja gamtos pasaulio apraiškas – vėją ir lietų. Muzika čia tiesiogiai siejama su kosminės energijos, oro gūsių, galingų vėjo ir lietaus srautų sukuriamų garsų sklaida. Tai paaiškina dar vieną kinų muzikos sampratos savitumą, kad vėjo garsų senovės Kinijoje klausomasi kaip muzikos, o neretai muzikos teorijai skirtuose tekstuose *vėjas* netgi tampa *muzikos* sinonimu.

Muzikos esmė, anot senovės Kinijos muzikos traktatų, glūdi garsuose. Gelminė garsuose glūdinti muzikos esmė šioje sampratoje yra priešpriešinama jos funkcijai. Iš čia plaukia seniausios tradicinės muzikos teorijoms būdingas įsitikinimas, kad *giliausia muzikos prigimtis neturi funkcijos ir neišreiškia jausmų. Ji yra lygiavertė įvairiausiems pirmapradžių garsų atgarsiams, spontaniškam būties alsavimui, kuris skleidžiasi garsų pavidalu*. Kita vertus, būties muzika neapsiriboja triukšmingais garsais, besiskleidžiančiais laike ir erdvėje. Ji yra slėpiningas būties ir mąstymo instrumentas, skleidžiantis didžias būties tiesas pasaulyje. Ir galiausiai, kinų muzika, anot taiklaus François Picard'o pastebėjimo, ignoruodama, pavyzdžiui, improvizaciją, būdingą dabartiniais džiazio muzikos meistrams arba indų tradicinės muzikos atstovams, niekuomet nesusiveda į spontaniškai šią būties akimirką besiskleidžiančią kūrybą (Picard, 1991, p. 12). Todėl jai svetimas improvizacinis pobūdis, kuris indų ir persų muzikos tradicijoms būdingas. Kinų muzika – tai tradicionalumas, normatyvumas, nuolatinis orientavimas į didžiuosius praeities kūrinius, jų suaktualinimas, pakartojimas, dabarties atskleidimas iš praeities sąsajų.

Seniausi muzikos paminėjimai kinų kultūros tradicijoje siejami su XVI–XI a. pr. m. e., o apie XV–VIII a. atsiranda ankstyviausi ritualinę muziką atliekantys orkestrai, kurių instrumentų pagrindą sudaro įvairūs iš bronzos pagaminti varpai, būgnai ir ankstyvieji pučiamieji instrumentai. Pirmasis bandymas surinkti į vieną vietą kinų muzikinės kultūros medžiagą įgyvendinamas Vakarų Zhou epochoje (XII–VII a. pr. m. e.). Anot rašytinių šaltinių, Zhou imperatorių rūmuose dirba 1460 muzikantų. Ilgainiui tvarkant įvairios muzikinės ir poetinės medžiagos palikimą atsiranda pagrindinis VI a. pr. m. e. susiformavęs senovės kinų muzikos ir poezijos rinkinys *Shijing* („Dainų kanonas“, „Poezijos knyga“, „Odžių knyga“). Šis paminklas savo svarba gelminių kinų kultūros, estetikos ir meno sluoksnių pažinimui gali būti prilyginamas unikaliems indų „Rigvedos“ ir iranėnų „Avestos“ tekstams.

Shijing atspindi ir seniausius archajinius kinų liaudies muzikinės, poetinės kultūros ir vokalinės muzikos sluoksnius. Muzika, anot šiam paminkle plėtojamos kosmogoninės teorijos, atsiranda iš Didžiojo Vienio (*Taiji*), pirmapradžio gamtos chaoso, begarsio *Dao*, pirmapradžių gyvybinės energijos silpnųjų (*yin*) ir tvirtųjų (*yang*) impulsų, kurie savo energijų bangomis reguliuoja saulės, mėnulio, planetų, žvaigždžių ir daugybės kitų Dangaus kūnų ritmingą ir

harmoningą ciklinį judėjimą. Be muzikos garsas yra betikslis, tik darnus garsų skambėjimas sukuria muziką, paremtą griežtais etikos (*li*) principais. Kanoninį aptariamąs knygos teksto variantą sudaro 305 skirtingų žanrų liaudies poezija ir dainos, kurių atrinkimą ir redagavimą tradicija priskiria Konfucijui. *Shijing* tekstas skyla į keturias dalis: populiarias liaudies dainas (*guofeng*, nuo 1 iki 160), kurios, manoma, sukurtos penkiolikoje skirtingų šalies karalysčių; 2) mažąsias odes (*xiaoya*, nuo 161 iki 234); didžiąsias odes (*daya*, nuo 235 iki 265); religines odes (*song*, nuo 266 iki 305). Kiekviena minėta dalis vėliau plėtojantis muzikinei kultūrai išsirutulioja į daugybę skirtingų neretai sinkretiškų muzikos formų, aktyviai sąveikaujančių su gretimomis meno rūšimis ir žanrais.

Kita dar svarbesnė senovės kinų muzikos estetikos versmė yra IV–I a. pr. m. e. susiformavęs vienas pagrindinių konfucinio kanono tekstų „Ritualų kanonas“ (*Liji*) ir ypač jo 19 skyrius „Užrašai apie muziką“ (*Yueji*), kuris, manoma, yra prarasto „Muzikos kanono“ (*Yuejing*) pagrindinių idėjų glaustas sąvadas arba, tiksliau, rekonstrukcija. „Muzikos kanonas“ žuvo III a. pr. m. e. Represijų, nukreiptų prieš konfucianizmą, metu, o, vėliau reabilitavus pastarąjį, šios krypties adeptai atkuria tik kai kurias esmines jo dalis, kurios sugrįžta į minėtą devynioliktą „Ritualų kanono“ skyrių. Dėl šio teksto autorystės seniai vyksta ginčai. Viena nuo Tang dinastijos valdymo laikų susiformavusi tradicija ją sieja su antros kartos Konfucijaus mokiniu Gongsun Nizi, o kita – įtakingu konfucianizmo filosofu – Xunzi. Tačiau yra pagrindo manyti, kad įvairiuose tekstuose minimas Gongsun Nizi buvo kita asmenybė, gal minėto Konfucijaus mokinio bendrapavardis, gyvenęs vėliau, valdant Han dinastiją.

Įvade į prancūzišką *Yueji* teksto vertimą jo vertėja Véronique Alexandre Journeau taikliai pastebi, kad ši knyga yra „rinkinys daugiau filosofinės nei teorinės pakraipos samprotavimų, kurie atspindi kosmogoninį kinų pasaulio suvokimą ir mąstymo būdą, paveiktą ritualų ir muzikos“ (Journeau, 2008, p. I). Tačiau, greta kosmogoninės muzikos kilmės teorijos, *Yueji* tekste pabrėžiamas emocinis muzikos aspektas, jos ryšys su ritualu, etiniais, asmenybės auklėjimo, visuomenės ir valstybės valdymo principais. Taigi muzika sukuria žmonių bendrumo jausmus, o ritualas išryškina elgesio taisykles. Šio teksto autorių įsitikinimu, kai visuomenėje vyrauja muzikos dvasia, tuomet joje skleidžiasi meilė ir tarpusavio pagarba, o kai viešpatauja ritualas ir įsivyrąja elgesio normos, tuomet žmonės pradeda tolti vieni nuo kitų. Kita vertus, kai muzika ir elgesio taisyklės yra harmoningi, tuomet ir žmonių jausmai yra sustyguoti, tvarkingi, o jų išraiška yra elegantiškai daili. Tuomet visuomenėje įsigali grožis, nusistovi harmonija tarp priešybių, kurių skirtumus nesunkiai galima pajusti ir nustatyti. Ir galiausiai, muzika, anot šio teksto autorių, veikia ir vidinę žmogaus dvasios būseną, o ritualo poveikis regimas jo išvaizdoje ir povyzoje. Muzikos tikslas yra *harmonija*, o ritualo – *paklusnumas*. Vadinasi, *muzika yra nukreipta į individo vidinį pasaulį, jo jautriausius išgyvenimus, o ritualas – į išorinius dalykus, todėl jam būdinga ribojimo siekis, o muzikai noras – pripildyti širdį jautriais ir harmoningais*

grožio kupiniais dalykais. Iš čia plaukia principinė išvada, kad „didi muzika yra dangaus ir žemės harmonija. Didis ritualas – skleidžiasi skirtingų kategorijų pavidalu danguje ir žemėje. Nustatyta harmonija sąlygoja tai, kad kiekvienas daiktas juda savo keliu nenukrypdamas“ (*Muzykalnaja estetika stran Vostoka*, 1967, p. 188). Vadinasi, muzika aprėpia visų įmanomų žmogaus jausmų gamą.

Yueji tekste pabrėžiamas muzikos poveikis asmenybei ir teigiama, kad kiekviena konkreti žmogaus dvasios būseną atitinka aiškiai apibrėžtų garsų visumą ir jų specifines charakteristikas. „Kai širdžiai yra liūdna, skamba aštrūs ir apmirštantys garsai, kai širdyje malonumas – tuomet garsas platus ir lėtas, kai širdyje džiaugsmas – garsas netikėtas ir besiskleidžiantis, kai širdyje pyktis – garsas grubus ir bauginantis, kai širdyje pagarba – garsas atviras ir ryškus, o kai širdyje meilė – garsas yra harmoningas ir minkštas. Šie šeši junginiai yra ne iš gamtos. Juos iššaukia išoriniai poveikiai“ (*Ten pat*, p. 184) – rašoma šiame tekste. Pažymėtina, kad muzikos tobulumas, gelmė ir grožis čia yra siejamas ne su garsų gausa, o su jų harmonija ir sugebėjimu plėtoti geriausias žmonių savybes. „Muzikos tobulumas yra ne garsų gausa [...] Senovės valdovai, nustatydami ritualų ir muzikos taisykles, negalvojo apie burnos, skrandžio, akių ar ausų poreikių patenkinimą, o tik apie tai, kad išmokyti liaudį tramdyti meilę ir neapykantą ir tobulinti tuos, kurie neina teisingu keliu“ (*Ten pat*, p. 186).

Šio teksto autorių įsitikinimu, visos įstabiausios muzikos apraiškos išplaukia iš žmogaus sielos gelmių ir dėka individo kūrybinės galios įgauna skambančių garsų pavidalą. „Muzika gimsta iš garsų. Jos pagrindas – jausmai, pagimdyti žmogaus širdyje kaip išorinių veiksnių poveikis“ (*Ten pat*, p. 184). Kai tik garsai įgauna išbaigtumą, jie virsta muzikiniais tonais arba natomis. *Yueji* išskiriami penki pagrindiniai garsai (*gong, shang, jue, zhi, yu*), kurie formuoja penkiatonę gamą, atitinkančią penkias pagrindines pasaulio šalis, materijas, gamtos stichijas, planetas, spalvas ir pan. Kiekvienas garsas yra siejamas su konkrečia simboline figūra, savybe ar daiktu. Pirmoji gamos nata (*gong*) simbolizuoja valdovą, antroji (*shang*) – jo pavaldinius, trečioji (*jue*) – liaudį, ketvirtoji (*zhi*) – valstybės reikalus ir darbinį paklusnumą, penktoji (*yu*) – supančius daiktus. Kada šie penki garsai yra teisingi, tuomet muzika yra harmoninga. Kai pirmoji nata yra nesuderinta, tuomet garsas yra grubus, [...]. Kada yra nesuderinti visi penki garsai, tuomet atsiranda visuotinis abuojumus. Kai tai atsitinka, valstybė gali žūti kasdien“ (*Ten pat*, p. 185).

Toliau šioje knygoje aptinkame artimą Kofucijaus „Apmąstymams ir pašnekesiams“ muzikos socialinę interpretaciją, kurią tikriausiai ir galime paaiškinti jo prisidėjimu prie aptariamo teksto redakcijos. Anot *Yueji* autorių, muzika tobulina žmonių širdis, plėtoja jų geriausias savybes, veikia nuotaikas, mintis, jausmus, siekius, keičia tautų moralinius principus ir įpročius. Tuo grindžiama didžiulė auklėjimo muzikos priemonėmis reikšmė ir kvietimas remtis muzika valstybės valdyme, kadangi ji interpretuojama kaip galingas socialinės harmonijos įtvirtinimo instrumentas. Vadinasi, išmintingai valdomoje visuomenėje muzikos garsai yra taikūs ir teikia

žmonėms džiaugsmingus būties pilnatvės jausmus, todėl joje valdymas ir gyvenimas yra harmoningas. Netobuloje liguistus procesus išgyvenančioje visuomenėje skamba chaotiški, išderinti muzikos garsai, kurie sukelia pyktį, o valdymas joje yra iškreiptas. Ir galiausiai, žūstančioje valstybėje skamba liūdni garsai, kurie iššaukia žmonių susikrimitimą ir ilgesį, o tauta atsiduria sudėtingoje padėtyje. „Kai muzika ir elgesio taisyklės yra harmoningos, tuomet jausmai tvarkingi ir jų išraiška yra subtili [...] Kai muzika gimdo grožį ir bendrumą, tuomet nusistovi harmonija tarp aukščiausio ir žemiausio“ (*Ten pat*, p. 187). Vadinasi, čia muzikos raida, jos pobūdis yra tiesiogiai siejamas su valstybės valdymu, o konkrečioje epochoje ar valstybėje skambanti muzika – su jos gyventojų savijauta ir valstybės padėtimi.

Muzikos estetika Kinijoje skleidžiasi dviem pagrindiniais estetinės minties srautais: 1) *filosofinės estetikos*, kurios idėjas ir conceptualias nuostatas formuoja žymiausi senovės kinų filosofai, priskiriami klasikinės filosofijos raidos etapui ir 2) *empirinės menotyrinės estetikos*, kurios kūrėjais buvo įvairių sričių menininkai, neretai sėkmingai besireiškiantys kelse teorinės minties ir meno srityse. Vis dėlto pagrindiniais kinų tradicinės muzikos sampratos pažinimo šaltiniais yra pagrindinės senovės filosofijos kryptis reprezentuojantys įtakingiausi mąstytojai Konfucijaus, Mengzi (Mencijus), Xunzi (Siundzi), Laozi, Zhuangzi, Liezi, Lu Buwei, Sima Qiani ir kiti. Nenusižengiant tiesai galima teigti, kad būtent jų iškeltos idėjos apsprendė esminius tradicinės muzikinės estetikos principus ir formavo pagrindines vėlesnės muzikinės kultūros raidos kryptis.

Kinų tradicinę muzikos sampratą pirmiausia suformuoja įvairios archajinės mitinės ir vėliau atsiradusios konfucianizmo, daoizmo, monizmo ir čan estetinės teorijos. Kiekviena iš šių įtakingiausių senovės kinų klasikinės filosofijos kryptų palieka savitą indėlį kultūros ir muzikinės estetikos bei muzikos raidoje. Nuo senovės Kinijoje gyvuoja ne tik mitinės kosmogoninės muzikos kilmės teorijos, tačiau ir požiūris, kad muzika itin jautriai atspindi visuomenės dvasinę savijautą, valstybės, jos institucijų gyvybingumą ir pajėgia atkurti pasaulyje pažeistą tvarką. Tai nuolatos pabrėžia konfucianizmo kūrėjai Konfucijus, Mengzi, Xunzi, kurie laiko muziką svarbiausiu menu, padedančiu išmintingai valdyti valstybę, įsigalėti etiniams principams visuomenėje, auklėti žmones, padedančiu siekti visuotinės harmonijos idealo. Todėl muzikos pobūdis, jos charakteris konfucininkams simbolizuoja svarbiausius valstybėje ir visuomenėje vykstančius procesus. Kita vertus, muzikinės kultūros pažinimas ir praktinis jos principų įvaldymas čia suvokiamas kaip patikimas kilnių žmonių elgesio taisyklių, tvirtų dorovinio auklėjimo principų sistemos diegimo instrumentas.

Konfucinėje filosofinėje estetikoje muzikos harmonija suvokiama kaip kosmoso ir socialinio gyvenimo harmonijos analogas. Konfucijaus koncepcijoje etinį atspalvį turinti „teisinga muzika“ aiškinama kaip kosminės harmonijos reguliatorius ir seismografas, o „neteisinga muzika“ – siejama su įvairiomis kosminio ir socialinio chaoso formomis. Iš čia plaukia konfucinės

estetikos tradicijai būdingas muzikos siejimas su kosmoso savijauta, įvairiais Visatos ir gamtos reiškiniiais, valstybės, visuomenės funkcionavimu, žmogaus savijauta socialiniame organizme. Kita vertus, muzika Konfucijaus yra suvokiama kaip kosminių procesų *santarvės* (harmonizavimo) paskliautėje priemonė, patikimas laidininkas tarp kosmoso ir žmonių pasaulių. Tokia universali ypatingos kosmogoninės muzikos galios interpretacija paverčia ją išskirtinės svarbos žmonių estetinio ir meninio auklėjimo instrumentu. Iš čia išsirutulioja muzikos sąsajos su humanizmo principais ir žmogaus, šeimos, visuomenės ir valstybės valdymo principų reglamentavimu. Pastarųjų socialinių, politinių, etinių problemų sprendimas taip pat tiesiogiai siejamas su tomis estetinėmis galimybėmis, kurias teikia muzika estetinio auklėjimo srityje. Jį, pasak Konfucijaus, reikia pradėti nuo poezijos, vėliau tobulinti elgesio normas ir galiausiai šį procesą užbaigti muzikiniu išsilavinimu.

Panašias mintis aptinkame ir jo sekėjų įtakingų konfucianizmo ideologų Mengzi (390–305 m. pr. m. e.) ir *Jixia* akademijos nario Xunzi (apie 310–235 arba 314–217) m. pr. m. e. filosofinėje estetikoje. Pirmojo, kaip ir Konfucijaus veikaluose į muziką žvelgiama kaip priemonę, padedančią visuomeniniame gyvenime įtvirtinti harmoniją, tik dar ryškiau pabrėžiamas muzikos vaidmuo plėtojant įgimtą gerą žmogaus prigimtį, jo moralinį tobulėjimą. Xunzi priešingai yra įsitikinęs, kad žmogaus prigimtis yra pikta, kadangi jis nuo pat gimimo išsiskiria naudos ir gašlumo siekių aistromis, grasinančiomis dorovinio gyvenimo principams. Apeliuodamas į širdį ir sąmonę jis pabrėžia aistrų apribojimo svarbą ir užslėptų pažintinių žmogaus proto galimybių plėtoją. Iš čia plaukia išskirtinė auklėjimo priemonių ir sistemos svarba, kurios sudėtinė dalis yra jausminę žmogaus prigimtį stipriai veikianti muzika.

Po Konfucijaus ir Mengzi iškilusio trečio įtakingiausio konfucianizmo estetikos atstovo Xunzi, autoriaus to paties pavadinimo traktato „Xunzi“, kurio atskirą dalį sudaro „Apmąstymai apie muziką“. Juose ryškėja polemika su utilitariniais Mozi požiūriais ir sąsąuka su *Yueji* teksto idėjomis. Muzika Xunzi koncepcijoje pirmiausia susieja su žmogaus prigimčiai būdingu džiaugsmingumu, kuris, jo požiūriu, persmelkia estetiškai imlios asmenybės esmę, elgesį, balso tembrą ir neišvengiamai atsispindi jos kuriamoje muzikoje. Iš čia plaukia ir slėpinga muzikos poveikio žmogui ir visuomeninei sąmonei galia. „Muzikos garsai, – rašo Xunzi, – giliai įsiskverbia į žmogaus sąmonę ir greitai jį keičia, todėl mūsų pirmtakai valdovai įžvalgiai kūrė gražią muziką. Kai muzika yra harmoninga ir rami, liaudyje viešpatauja susiklausymas ir dorybingumas. Kai muzika yra santūri ir drąsi, liaudyje viešpatauja vienybė ir tvarka“ (*Muzykalnaja estetika stran Vostoka*, 1967, p. 178). Jis suartina muziką su etiketu teigdamas, kad muzika suartina tai, kas yra panašu, o etiketas atskiria skirtingus dalykus, todėl muzikos ir etiketo vienybė neišvengiamai persmelkia žmonių sąmonę, skatina sąžiningumą ir atmeta melą. Vadinas, Xunzi, kaip ir Konfucijus, aukština auklėjamąją muzikos svarbą jos sugebėjimą keisti žmonių papročius ir įtvirtinti visuomenėje socialinės harmonijos principus.

Praslinkus klasikiniam konfucinės filosofijos raidos etapui, muzikos filosofija patiria esminius pokyčius kadangi Tang dinastijos valdymo metu klasikinis konfucianizmas išgyvena stiprų daoizmo ir čan estetinių idėjų poveikį. Tang epochos pradžioje neokonfucinės pakraipos eruditas, aukštus valstybinius postus užėmęs imperatoriaus Taizongo rūmuose ir garsėjęs kaip didis kaligrafas Yu Shinanas (558–638) perfrazuodamas garsiojo „Ritualų kanono“ (*Liji*) ir „Šiaurės salės rankraščiai“ (*Beitang shuchao*) plėtoja neįprastas tradicinei konfucinei muzikos sampratai idėjas. „Muzika, – teigia jis, – yra širdies judesiai. Muzika yra skaistybės žiedas. Dangus ir žemė čia kartu rezonuoja, tai dangaus ir žemės harmonijos raiška“ (Picard, 1991, p. 14).

Kitaip į muziką ir jos vaidmenį visuomenės ir ypač asmenybės gyvenime žvelgia su konfucininkais nuolatos polemizuojantys klasikinio filosofinio daoizmo kūrėjai Laozi, Zhuangzi ir Liezi. Jų požiūriai į muziką, jos vaidmenį visuomenės ir ypač konkretaus žmogaus gyvenime ženkliai skiriasi nuo konfucininkų. Universali kosmogoninė muzikos interpretacija daoistų koncepcijose glaudžiai susipina su asmenine. Aprašinėjant konkretaus kūrėjo santykį su muzika neretai personalistiniai motyvai netgi nustelbia universalus.

Kita vertus, daoizmo estetikos kūrėjai pabrėžia išskirtinį muzikos vaidmenį natūralių žmogaus psichoemocinių reakcijų sklaidai, padedančiai asmenybei atsiriboti nuo išorinio pasaulio ir pajusti harmoningą vienybę su supančiu gamtos pasauliu. Todėl Laozi, Zhuangzi ir Liezi pagrindinį dėmesį sutelkia ne į socialinius ir politinius, o pirmiausia personalistinius muzikos aspektus, jos vaidmenį konkrečios asmenybės gyvenimo ir dvasinio tobulėjimo srityje; vertina ne konfucianistų valdininkų šlovinamą rafinuotą ir ritualizuotą instrumentinę muziką, o gamtos skleidžiamą *natūralią* muziką, daug samprotauja apie vėjo šniokštimą pušų viršūnėse, liūties garsus, jūros ar ežero pakrančių lygų ir ritmingą vandens plakimą, kalnų ir uolų balsus, padangėje skriejančių laukinių gervų klyksmą ir svirplių skleidžiamus garsus. Kartu daoistinės pakraipos mąstytojai ir menininkai ieško tikrosios aukščiausios gamtos muzikos anapus muzikos garsų, tyloje, kuri slepia amžinas būties paslaptis. Daoizmo estetikoje kiekvienas garsas suvokiamas kai Didžiojo Kelio (*Dao*) raiškos neatsiejama dalis, todėl daoizmo adeptui priskiriama galimybė pasiekus sąmonės nušvitimą persikūnyti laike ir erdvėje, tai yra tose dviejose būties formose, kurios yra Vienio atributai.

Daoizmo pradininkas Laozi apie muziką kalba ne daug, tačiau iš esmės. Didingiausią muziką jis vaizdžiai prilygina begarsei tylai ir bevardžio slėpiningo *Dao* esmei. Dvyliktame jo knygos skyriuje aptinkame šiuos žodžius: „Nuo penkiagarsio triukšmo spengia ausyse“ (Laozi, sk. XII, 1997, p. 29). Trisdešimt penktame skyriuje rašoma: „Nugirdęs muziką, išvydęs gardumyną, praeivis stabteli kely“ (Laozi, sk. XXXV, 1997, p. 75). Ir galiausiai, keturiasdešimt pirmame skyriuje teigiama, kad „stipriausiam skambesį mažai garso. Didžiausiame regėjime pavidalo nėra“ (Laozi, sk. XLI, 1997, p. 87).

Laozi idėjas toliau plėtoja kitas daoizmo korifėjus subtilus muzikos žinovas Zhuangzi, kuris išskiria tris kokybiškai skirtingas muzikos formas: gamtos muziką (*dilai*), „žmonių muziką“ (*renlai*) ir dangaus muziką (*tianlai*). Pirmoji yra natūralių gamtos garsų muzika, antroji žmogaus kūrybinės veiklos rezultatas, susidedantis iš žodžių ir garsų ir, pagaliau, trečioji aukščiausia yra negirdima *Dao* muzika. Iš čia kyla vėlesnių laikų daoizmo estetikos ir meno tradicijai būdingos „begarsės“ arba „tylios“ muzikos gelmės aukštinimas.

Kitas daoizmo estetikos atstovas Liezi, pabrėždamas kosminę muzikos prigimtį, teigia, kad ji yra tuo gražesnė kuo giliau perteikia žmogaus vidinį pasaulį ir jo dvasinius išgyvenimus. Jo traktato penktame skyriuje aptinkame vaizdingus pavyzdžius, iliustruojančius galingą muzikos estetinį poveikį meniškos prigimties asmenybei. Jis taip pat pateikia pavyzdį didaus muzikanto, kuris taip meistriškai grojo ciniu, kad net paukščiai ir žuvys, klausydami jo grojimo, pradėdavo šokti. Išgirdęs apie jo meistriškumą stropus mokiny s leidžiasi į kelionę, tačiau pradžioje net atkaklus trijų metų darbas neduoda norimų rezultatų ir verčia laikinai atsitraukti. Tačiau begalinis atsidavimas idėjai, pasirinktam gyvenimo tikslui, anot Liezi, daro stebuklus. Tik praslinkus daug atkaklaus muzikos subtilybių įsisavinimo metų mokiny s, anot Liezi, sugeba savo mokytojui pademonstruoti įgytą tikrą meistriškumą, kuris atsiveria daoizmo estetikoje neįtikėtinais pavidalais. Pavyzdžiui, kai po daugelio metų mokytojas sutikęs prašo mokinį pademonstruoti išsiugdytus sugebėjimus, tuomet, anot Liezi, buvo pavasaris. Tačiau kai tik muzikantas palietė aštunto rudens mėnesio natas iškart „<...> netikėtai kilo šaltas vėjas ir medžių ir žolių augimas sustojo. Atėjo ruduo, tačiau kai tik muzikantas palietė pavasario stygas ir suskambėjo antro mėnesio nata, papūtė šiltas vėjas, ir medžiai bei žolės pražydo. Atėjo vasara, tačiau palietus vienuolikto mėnesio natą, pradėjo snigti ir iškrito šerkšnas, netikėtai užšalo upės ir tvenkiniai“ (*Muzykalnaja estetika stran Vostoka*, 1967, p. 215). Toks metaforinis daoistiniam mąstymui būdingas prisodrintas daugybės pedagoginių, etinių ir estetinių konotacijų pasakojimas aptinkamas šios pakraipos estetiniuose tekstuose rodo, kad *tikro meistriškumo siekimas muzikos ir kitų menų srityje reikalauja iš asmenybės visiško pasišventimo „meno kelio“ ideologijai, savo ambicijų prislopinimo, atvirumo pasauliui, jo spalvoms, garsams, atsiribojimo nuo daugybės gyvenimo teikiamų malonumų, atkaklaus fanatiško daugiamečio darbo.*

Vyraujančius daoistinės estetikos principus atspindi garsus III a. filosofas, poetas, muzikos teoretikas grupuotės „septyni išminčiai ir bambukų giraitės“ lyderis Ji Kang, kuris parašo muzikos estetikai skirtą „Citrų kompozicijos“ (*Qin fu*). Jame teigiama, kad „muzika turi būti vertinama taip pat kaip ir visi kiti dalykai; remiantis principu gera ji yra ar bloga. Ji neturi tiesioginių sąsajų nei su liūdesiu, nei džiaugsmu. Liūdesys ir džiaugsmas turi būti vertinami patys savaime; jie reiškiasi polėkais jausmų, kurie drumsčia širdį, vadinasi jie neturi jokio ryšio su garsais ir natomis“ (Holzman, 1957, p. 70). Muzikos poveikį klausytojams Ji Kang vaizdžiai palygina su skirtingu svaigalų poveikiu įvairiems žmonėms, nes vieniems ji gimdo liūdesį,



Anonimas. Aštuoniolika nomado fleitos dainų. XII a. Tryliktas paveikslas „Sugrįžimas“. Albumo lapas. Tušas, šilkas.

kitiems džiaugsmą. Ji Kang muzikos estetika turi didžiulį poveikį vėlesnėms kartoms ir dažnai cituojama. Gera žinoma jos poveikis aistringam muzikos mylėtojui imperatoriui Taizong, kuris mėgo muzikuoti ir tapyti muzikantus.

Artimi daoistams čan mąstytojai dar kryptingiau sureiškina slėpiningus mistinius žmogaus sąmonę ir ypač sąmonę veikiančius muzikos aspektus, samprotauja apie jos sugebėjimą pasiekti sąmonės nušvitimą ir išsiskverbti į gelminius sąmonei nepasiekiamus būties sluoksnius. Kartu čan tekstuose kalbama apie muzikos poveikį dvasiniam tobulėjimui, įvairioms meditacinėms praktikoms, padedančioms pasiekti sąmonės nuskaidrėjimo būseną ir susiliejus su gamtos pasauliu pajusti jos harmonizuojančią žmogaus dvasią jėgą. Neatsitiktinai dėl meditacijos ilgainiui muzika tampa svarbia daoistinių ir čan vienuolynų religinių ritualų dalimi. Daoistai pradeda rengti ritualinės muzikos giedojimo rinkinius, o jiems dvasiškai artimi čan šalininkai muziką plačiai pasitelkia ritualams ir įvairių himnų giedojimui.

Su konfucianistais ir daoistais polemizuoja įtakingos moizmo krypties pradininkas Mozi (470–391), kuris plėtoja utilitarinius požiūrius. Jis teigia, kad valstybės gyvenime pirmiausia reikia remti viską, kas teikia visuomenei naudą ir drausti tai, kas to neteikia. Į muzikos vietą visuomenės gyvenime jis žvelgia skeptiškai. Jo įsitikinimu, muzika teikia žavesį, džiaugsmą, tačiau neduoda jokios naudos, nes atsakingi valstybės veikėjai pasiduodami jos įtakai ir žavesiui, užmiršta savo tiesiogines pareigas ir jų neatlieka.

Ankstyvoje kinų filosofinės muzikos estetikos raidoje svarų indėlį palieka dar du autoriai Lu Buwei (290–236 pr. m. e.) ir Sima Qianis (apie 145 – apie 86 m. per. m. e.). Pirmasis, užimdamas ministro ir kanclerio postus, daug nuveikia senovės tekstų tvarkymo ir unifkavimo srityse. Jam priskiriama traktato „Pono Lu pavasariai ir rudenys“ (*Lüshi Chunqiu*) skyriuje „Didi muzika“ plėtojama kosmogoninė muzikos teorija. Kita vertus, muzika čia traktuojama ir kaip

pasaulyje gyvuojančios harmonijos raiškos forma. Ji gimsta iš pirmapradžio chaoso kartu su gamtos pasauliu ir plėtojasi remiantis jos dėsniais. Pirmiausia išryškėja Dangus ir žemė ir su jais siejamos kosminės jėgos *yin* ir *yang*. Jų sąveikavimas sukuria begalinę formų ir garsų įvairovę, iš kurios gimsta muzikos garsų pasaulis. „Muzikos ištakos, – rašoma minėtame skyriuje, – yra tolimos [ji] gimsta erdvėje, jos ištakos glūdi Didžiajame Vienyje. Didysis Vienis sukuria dangų ir žemę [dvi didžiojo Vienio raiškos formos] – dangus ir žemė sukuria *yin* ir *yang* [tamsa ir šviesa, sunkus ir lengvas, moteriškas ir vyriškas, neigiamas ir teigiamas]. Pokyčių ir virsmų [procesų] *yin* ir *yang* vienas pakyla į viršų, kitas nusileidžia žemyn. Jie sąveikauja ir sukuria formas [...] Visi [kūriniai] pasižymi skambesiu. Garsai išplaukia iš harmonijos, o harmonija iš tam tikros [daiktų] sąveikos“ (*Muzykalnaja estetika stran Vostoka*, 1967, p. 216–217). Kaip ir konfucinės tradicijos traktatuose, Lu Buwei veikale pabrėžiama auklėjamoji muzikos svarba visuomenės ir valstybės gyvenime. Teigiama, kad socialinės tvarkos periodais skamba ramios melodijos, o suiručių – kupinos pykčio ir juose girdimas pasipiktinimas išsigimusių valdymu. O žūstančios valstybės melodijos išreiškia liūdesio nuotaikas.

Kitas Han epochos intelektualas, vienas garsiausių žmonijos istorijoje istorikų Sima Qianis išgarsėja ne tik kaip imperatoriaus Wu Di rūmų vyriausias istoriografas, tačiau ir filosofas, ekonomistas, matematikas ir muzikos teoretikas. Milžiniškos apimties 130 skyrių Sima Qianio veikalo „Istorijos užrašai“ (*Shiji*) dvidešimt ketvirtą skyrių sudaro „Muzikos traktatas“ (*Yueshu*), kuriame plėtojamos artimos *Yueji* tekste pateikiamai konfucinei muzikos teorijai, tačiau kartu joje pastebimi ryškesni sensualistiniai muzikos prigimties interpretacijos aspektai. Kita vertus, muzika čia taip pat kaip ir daugelyje ankstyvųjų traktatų glaudžiai siejama su ritualais. Muzika, – rašo Sima Qianis, – vienija jausmais, apeigos atskiria padėtimis. Bendri jausmai skatina abipusį artimumą, padėčių skirtingumas iškelia abipusę pagarbą. Kai pirmenybė teikiama tik apeigoms, žmonės susvetimėja. Suvienyti žmonių jausmus ir suteikti jų elgesiui išorinės elegancijos – štai kam tarnauja muzika ir ritualas“ (*Estetikos istorija*, t. I, 1999, p. 399). Muzikos esmę Sima Qianis sieja su žmogaus elgesio normų saugojimu, o paskirtį – su džiaugsmo, linksmybės, laimės, meilės, glaustai tariant pozityvių gyvenimiškų vertybių puoselėjimu. Muzika, jo įsitikinimu, puoselėja žmogaus dvasios pilnatvę ir jos estetiškas poveikis asmenybei yra visai kitoks nei etikos ritualo. „Kai apeigomis ir ritualu įdiegiamas kuklumas, ir žmogus tebesiveržia pirmyn, tai ši veržatis prasiskleidžia grožiu; kai muzika pripildo sielą, ir žmogus malšina savo troškimus, tai šis malšinimas prasiskleidžia grožiu“ (*Ten pat*, p. 405). Pastaroji citata yra svarbi, kadangi ji akivaizdžiai parodo, kad dar senovės filosofinėje estetikoje, nepaisant kinų, kaip ir senovės graikų estetikai būdingo glaudaus estetiškos ir etinės sferų siejimo, suvokiamas estetiškos ir meninės sferų savitumas, jų orientacija į grožio ir harmonijos principus.

Vadinasi, konfucianizmo, daoizmo, monizmo, čan filosofinės estetikos tradicijose muzika yra *pirmiausia aukštai vertinama dėl savo emocinio poveikio asmenybei ir visuomenei galios*,

į ją žvelgiama kaip veiksmingą žmonių estetinio auklėjimo ir visuomenės humanizavimo bei socialinių santykių harmonizavimo instrumentą. Tai paaiškina, kodėl daugumoje mūsų aptartų filosofinės estetikos koncepcijų pabrėžiama ne tik jos estetiinė prigimtis, funkcijos visuomeniniame gyvenime, tačiau nuolatos į muziką apeliuojama kaip veiksmingą žmonių auklėjimo ir saviugdos priemonę. Iš čia plaukia konfucianizmo tradicijoje muzikos siejimas su socialiniais, politiniais, etiniais aspektais, o daoizme ir čan ryškesnis jos interiorizavimas psychologizavimas, siejimas su konkrečiomis asmenybės charakterio ir etinėmis savybėmis. Kita vertus, muzika daugumoje mūsų aptartų filosofinės estetikos teorijų (tai mažiau būdinga demokratinėi čanbudizmo estetinei tradicijai) tarsi brėžia esminę takoskyrą tarp *wen* kultūros subtilybės suvokiančių civilizuotų žmonių ir jų antipodų barbarų.

Kinų muzikinės kultūros istorinės evoliucijos kelias – sudėtingas ir ilgas. Tyrinėtojai pagrįstai teigia, kad muzika kinų civilizacijos erdvėje turi ne tik turtingą daugelio tūkstantmečių istoriją, tačiau ir sujungia į visumą įvairių šios šalies teritorijoje gyvenusių tautų džurdženų, mandžiūrų, mongolų, tibetiečių, uigūrų ir kitų muzikinės kultūros elementus. Seniausias ikiistorinis jos raidos etapas siejasi su iš mitinės pasaulėžiūros išplaukiančių archajinių požiūrių, apeigų, ritualinių šokių, dainų ir iš įvairių regioninių liaudies muzikos tradicijų išplaukiančių instrumentų ir muzikavimo formų sąveikavimu. Palaipsniui apie 5000 m. pr. m. e. muzika vadinuojasi nuo ritualinio vyksmo ir plėtojasi įvairiomis ritualinės, sakralinės, pasaulietinės ir liaudies muzikos kryptimis kartu su vokalinės, instrumentinės ir šokių muzikos regioninių formų sklaida. Dainos ir šokiai, kuriuos lydi muzika, spontaniškai išreikia žmonių jausmus, viltis, skausmus, nelaimes ir baimes dėl nestabilios būties. Apeigose svarbiausias yra vizualus vyksmas, kurį lydi ritualinė muzika, o dainos ir poetinis pasaulio suvokimas susiklosto kiek vėliau. Kinai dėl jos išskirtinio vaidmens jų pasaulio sampratoje ir kasdieniame gyvenime muzikai teikia bemaž sakralinę prasmę, o didžiųjų praeities muzikos kūrinių autorystę neretai sieja su legendinėmis arba išskiliomis istorinėmis asmenybėmis. Klasikiniame kinų kultūros raidos etape muzika jau yra stipriai veikiama ne tiek ankstyvųjų mitinių teorijų, tačiau pirmiausia filosofinės estetikos plotmėje subrandintų idėjų, kurios turi įtakos šioje civilizacijoje išsikristalizavusių muzikos sistemų raidai.

Apie V–III a. pr. m. e. dėl konfucinės estetikos poveikio atsiranda ir skleidžiasi rūmų ceremonialų, ritualinė (aukojimo), pokių, šaudymo iš lanko, iškilmingų procesijų muzikos formų diferenciacijos ir kanonizavimo procesas. Jau ankstyvajame kinų muzikinės kultūros raidos etape, muzikoje kaip ir kitose kinų meno srityse, išryškėja daug svarbių simbolinės prasmės kupinų dalykų, kurie atspindi kosmologinius ir estetinius kinų požiūrius. Jie turi universalią reikšmę, kadangi traktuojami ne tik kaip teorinis pagrindas socialinės harmonijos reguliavimui, žmogaus psichinės harmonijos pasiekimui, bet ir sudėtingų muzikos sistemų kūrimui. Pavyzdžiui, dar senovės Kinijoje susiformavusioje dvylikos tonų muzikos garsų sistemoje (*lui-lui*) muzikos tonai įgauna universalią simbolinę prasmę. Chromatinė dvylikos muzikinių garsų

eilė oktavos sudėtyje čia yra tiesiogiai siejama su konkrečiais paros tarpsniais, dangaus kūnų saulės ir mėnulio fazėmis, jų padėtimi dangaus skliaute, dvylika metų mėnesių, dvylika zodiako ženklų ir pan. Ši simbolinių prasmių prisodrinta sistema yra daugiau akustinė nei tonų dermės.

Remiantis šia dvylikos tonų sistema vėliau sukuriamą kitą penkių muzikos tonų sistemą, kuri siejama su penkiais semantinio intonavimo tipais kinų kalboje, penkiomis pasaulio kryptimis, penkiais pagrindiniais elementais, penkiomis planertomis, penkiais jutimo organais, penkiomis spalvomis, penkiomis planetomis, penkiais vidaus organais, penkiomis gyvūnų rūšimis ir penkiais socialinės hierarchijos laipsniais. Taip kinų muzikos teorijoje yra išskiriami penki pagrindiniai garsai (*gong, shang, jue, zhi, yu*), kurie formuoja penkiatonę gamą. V–III a. pr. m. e. prie penkių pagrindinių tonų garsų eilės prijungiami dar du papildomi tonai. Taip Kinijoje atsiranda dar viena septynių garsų gama, tai yra septyniolaipsnis garseeilis, kuris vėliau Tang ir Sang dinastijų valdymo laikais išplinta aristokratinėje rūmų muzikos kultūroje.

Instrumentų skambėjimui ypač imperatorių rūmuose atliekamų ceremonijų metu muzikos orkestrams buvo itin griežtai reikalaujama laikytis konkrečaus ritualo muzikos atlikimo kano-niškų tonų aukščio ir garsų sekos. Svarbių ceremonialų metu atliekama instrumentinė muzika turi tiksliai atitikti konkrečiam ritualui nustatytą garsų amplitudę, jų grojimo tvarką, kadangi kinai buvo įsitikinę, kad griežtų kanonų pažeidimas gali turėti baisesių pasekmių harmoningai kosmoso ir gamtos procesų ritmingo funkcionavimo tvarkai ir sukelti baisesias kosmologinės bei socialinės politinės tvarkos valstybėje katastrofas.

Greta ritualinės ir sakralinės muzikos, vis intensyviau plėtojosi ir pasaulietinė muzika, kuri yra svarbi imperatorių rūmų ritualų dalis. Neilgai valdžiusios *Qin* dinastijos (221–206 m. pr. m. e.) viešpatavimo metu imperatorių rūmuose įkuriamas atskiras „imperijos muzikos padalinys“. Susiformavus galingai Han imperijai muzikinė kultūra išgyvena pakilimą, skleidžiasi daug naujų muzikinės kultūros formų. Svarbiausia yra įvairius imperatorių rūmų ceremonialus ir sezonines šventes, aukojimus lydinti muzika, nors plėtojasi ir pasaulietinė bei liaudiška, kuri skirtinguose šalies regionuose išsiskiria specifiniais bruožais. Han dinastijos imperatoriaus Wu Di (Wudi) valdymo laikais (140–87 m. pr. m. e.) įsteigiama speciali „Muzikos palata“, muzikos ritualų prižiūrėtojo pareigos, taip pat paskiriamas „kariuomenės padalinių muzikantų“ kuratorius, įpareigoja atsakingus už ritualus ir muzikos ceremonialus pavaldinius rinkti ir sisteminti muzikinės kultūros pavyzdžius, liaudies dainas ir taip paskatina muzikinės kultūros ir šokio raidą.

Han dinastijos laikotarpiu ryškėja ženklūs poslinkiai menotyrinės muzikos estetikos srityje. Iškilus to meto konfucianistinės pakraipos muzikinės estetikos atstovams ir poetas Ruan Ji (210–263) „Traktate apie muziką“ (*Yue lun*) teigia, kad „muzika yra Visatos substancija, būties esmė. Vienybė su šia substancija, santarvė su šia prigimtimi, štai – harmonija“ (Picard, 1991, p. 12). Kitas garsus intelektualas, poezijos ir muzikos teoretikas, pirmosios poetikos autorius

Lu Ji (261–303) suformuoja penkis pagrindinius muzikos principus, kuriuos galima traktuoti kaip universalius, tai yra kinų menui apskritai būdingus meno principus: 1) meno sąskambis su dangaus sferų muzika; 2) harmoninga tonų sąveika; 3) liūdesys kaip autentiško meno požymis; 4) santūrumas emocijų raiškoje, subalansuotas ir teisingas. Nuo IV a. plinta čan tradicijos šalininkų vienuolynuose kultivuojama liturginio dainavimo (*fanbai*) muzika.

Sui ir Tang dinastijų (581–907) valdymo epocha yra instrumentinės imperatoriaus ir aristokratų rūmų muzikinės kultūros pakilimo tarpsnis, iš kurio išliko įstabių muzikinės kultūros pavyzdžių ir instrumentų, taip pat jų ir muzikantų grupių vaizdinių vaizduojamosios dailės kūriniuose. Tuomet ryškėja nauji poslinkiai vyraujančių muzikos sistemų raidoje. VII a. kiekvienas iš penkių muzikos tonų sistemos pagrindinių garsų susiejamas su konkrečiais skaičiais *jue* – 64, *shang* – 72, *gong* – 81, *yu* – 96, *zhi* – 108, o tai atveria naujas galimybes racionalesnei muzikinės kompozicijos plėtotei. Pagrindiniuose imperijos kultūros centruose gyvuoja dideli orkestrai nuo 300 iki 800 atlikėjų, muzikantai pagal instrumentų pagaminimo medžiagas yra skirstomi į aštuonias skirtingas atlikėjų grupes. Sukuriama nauja muzikinės kultūros funkcionavimą prižiūrinti institucija – Muzikos kanceliarija, kuri kuruoja įvairias kanonines ir liaudies muzikos rūšis, atsiranda ir savarankiška institucija, kuri globoja rūmų muzikos orkestrus.

Naują postūmį pasaulietinė muzikinės kultūros plėtotė įgauna kai 714 m. Tada atidaromos 5 specialios muzikos mokyklos, kuriose rengiami profesionalūs muzikavimo konkrečiais styginiais, pučiamaisiais, mušamaisiais instrumentais (išilgine fleita, guan, citra, činiu, chordofonu, liutnia, lėkštėmis, varpų karelionais ir pan.), dainavimo ir šokio specialistai. Tang dinastijos imperatoriaus Minghuano įkurtoje „Kriaušių sodo konservatorijoje“ prasideda sistemingas profesionalių įvairių sričių muzikantų rengimas. Imperatoriaus Xuanzongo valdymo metu (846–859) joje mokosi apie 3000 atlikėjų, o imperatorių rūmų išlaikoma apie 30000 muzikantų ir šokėjų. Savarankiški muzikiniai orkestrai tuomet funkcionuoja svarbiausiuose kinų kariuomenės daliniuose. Tang epochoje sparčiai plėtojantis įvairioms instrumentinės muzikos formos aristokratijos ir intelektualinio elito sluoksniuose, greta kaligrafijos ir poezijos kultivavimo, neregėtą populiarumą įgauna grojimas ciniu ir įvairiomis bambukinėmis fleitomis.

Valdant Tang dinastijai, per intensyvius prekybinius kontaktus ir sparčiai gausėjančias indų ir musulmoniškų tautų prekybininkų kolonijas didžiuosiuose šalies miestuose plinta iš gretimų kraštų indų, tibetiečių, arabų, persų, turkų muzikos instrumentai ir muzikavimo formos. Šalies sostinė tampa milžiniškų kultūros centru, kuriame, greta imperatorių rūmų, muzikos akademijos ir aristokratų rūmų kultivuojamų elito muzikos formų, intensyviai plėtojasi įvairios vietinės ir iš užsienio plintančios muzikos apraiškos. Šiame tarpsnyje intensyviai plėtojasi daoistinių ir čan vienuolynų sakralinės muzikos kultūra, kurioje ryškėja naujos ritualinės ir liturginės muzikos formos. Prie imperatorių rūmų netgi įsteigiami svetimšalių muziką atliekantys orkestrai, kurie neturi teisės muzikuoti oficialių ritualų atlikimo metu. Jie sukuriami kaip aristokratijos

gyvenimą pajvairinanti laisvalaikio pramoga. Miestų ir liaudies muzikinės kultūros srityje jaučiamos sinkretizmo tendencijos ir stiprus Vidurinės Azijos tautų, mažiau šiaurės klajoklių tautų įtakos. Stipriausią poveikį kinų muzikinės kultūros raidai turėjusi užsieninė banga yra iš Irano besiskleidžianti muzikos tradicija, kuri plinta per prekybos ryšius su Samarkandu ir kitais didžiaisiais persų kultūros centrais.

Aukščiausią pakilimą kinų muzikinė kultūra pasiekia Šiaurės ir Pietų Song dinastijų valdymo metu, kai šalyje sugrįžtama prie nacionalinių klasikinės muzikos tradicijų. Šio tikslo įgyvendinimui įkuriamą atskira institucija „Nemirtingos dangiškos muzikos rūmai“, kurių darbuotojai sistemina ir užrašinėja senas tautinės muzikos formas, siekia jas apvalyti nuo išorinių svetimšalių įtakų. Rūmų aplinkoje atsiranda ir skleidžiasi daug naujų rafinuotų aristokratijos pamėgtų instrumentinės muzikos formų. Song epocha – tai aukščiausio įvairių aristokratiškos instrumentinės rūmų muzikos formų aukščiausio klestėjimo tarpsnis. Pasaulietinės miesto muzikos plėtotės tendencijos sustiprėja valdant Yuan ir Ming dinastijoms, kai, greta intensyvios vienuolynų ir rūmų muzikinės kultūros plėtotės, intensyvėja ir miestų kvartaluose klestinčios populiarios muzikos formų įtaka. Šios naujos pasaulietinės muzikos formos suartėja su teatro ir šokių menais ir aktyviai skverbiasi į naktinius miestų pramogų kvartalus, gausius parkus. Augančiuose miestuose vis didesnį populiarumą įgaunančios naujos muzikantų, muzikuojančių teatrų grupės, kuriose atlieka muzika sąveikauja su kinų dramos ir specifinio kinų operos žanro raida. Pasaulietinės miesto kvartalų muzikos sklaida ypač sustiprėja Qing dinastijos laikotarpiu, kai suaktyvėja muzikinės kultūros demokratizacijos procesai ir prasideda įvairių muzikinio teatro formų invazija (Pekino opera), ir tai nustumia į antrą planą anksčiau viešpatavusias aristokratų ir intelektualų puoselėtas tradicines instrumentinės ir vokalinės muzikos formas.

Poetinio meno kultas

Greta muzikos, ankstyvajame kinų kultūros raidos etape susiduriame su poetinio meno svarbos iškilimu. Kinų kultūrai būdingas išskirtinis rašto, žodžio, poezijos kultas, todėl kinų civilizacijos klestėjimo tarpsniais poezijos išplitimas intelektualiuose sluoksniuose įgauna didžiulius mastus. Jos kultivavimas įgauna tik japonų civilizacijai būdingą proveržį, todėl poezijos kūrimas suvokiamas kaip neatsiejamas išsilavinusio žmogaus bruožas. Štai kinų poezijos istorija stebina savo įvaizdžių, metaforų turtingumu ir istorinių formų, žanrų, stilių įvairove. Poezija pagrįstai galime laikyti pagrindine visą kinų literatūros raidos procesą styguojančia šerdimi, kadangi jos įtaka galingai skleidžiasi įvairiomis kryptimis, todėl jos gaivinantis poveikis jaučiamas įvairiose kitose meno rūšyse. Šis poezijos poveikio universalumas paaiškinama hieroglifų rašto prigimtimi,



Priskiriama Ma Yuan. Poezijos kūrimas pavasarinėje išvykoje į užmiestį. XIII a. pr. Spalvotas tušas, šilkas

kuris kaip minėjome, jungia ne tik *prasminę*, tačiau ir *vaizdinę* informaciją. Todėl *hieroglifais užrašytos poezijos eilės yra suvokiamas ne tik klausia, tačiau ir regėjimu, jis skleidžiasi suvokėjo sąmonėje kaip iš vaizdinių sudarytas paveikslas*. Tai paaiškina išskirtinę poetinio žodžio galią kinų kultūroje. Neatsitiktinai rusų sinologijos patriarchas Vasilijus Aleksejevas, daug dėmesio skyręs šio kinų kultūros fenomeno įvairiapusei analizei, rašo: „Poezijos ir apskritai meninio žodžio kultas Kinijoje nužengė daug toliau, nei Vakarų pasaulyje... Ją visą aprėpti iki šiol nepavyko niekam, tačiau, kiekvienam pažįstančiam ją netgi bendriausiu schematišku apžvalginiu pavidalu, akivaizdžiai regimas aukštas jos išsivystymo lygis“ (Aleksejev, 1978, p. 21–22).

Galinga kinų poezijos įtaka juntama įvairiuose šios šalies meninės kultūros lygmenyse, ypač glaudžiai su ja sąveikaujančioje tapyboje, muzikoje ir kitose, ypač su teatro menu susijusiose srityse. Poezija – tai sudėtingiausios garsų ir ritmų simfonijos pasaulis, kuriame nuolatos išnyra improvizacinių kūrybinės vaizduotės polėkių galia, skleidžiasi muzikai, tapybai, kaligrafijai tokios svarbios ritminės struktūros, jautriausių tonų, pustonių ir intonacijų atspalviai. Kinų poezija yra nepaprastai vaizdinga, todėl ją skaitant nuolatos gimsta įvairių vaizdinių ir asociacijų grandinės. Joje spontaniškai skleidžiasi įvairios subtiliausių meilės jausmų, išgyvenimų,

ilgesio, švelnumo, nerimasties, sąmonės nuskaidrėjimo, ištikimybės, draugystės ir kitos temos, neatsiejamoms nuo jautriausių žmogaus dvasinio gyvenimo registrų. Atskira ir svarbi yra poeto santykių su supančiu gamtos pasauliu tema, kadangi žavėdamasis įstabiais gamtos vaizdais jis regi gamtoje pagrindinę savo kūrybinio įkvėpimo ištaką. Čia kinų peizažo poezija tiesiogiai siejasi su rafinučiausiu tapybos žanru peizažo tapyba.

Peizažo lyrika, kaip ir jai artima peizažo tapyba, išsiskiria meninių vaizdinių glaustumu, imlumu, giliomis potekstėmis, perteikiančiomis poeto slėpiningų minčių ir dvasinių išgyvenimų gelmes. Šiame poezijos žanre metų laikų kaita, poeto santykis su pavasario, rudens ar žiemos spalvomis, motyvais jaučiamas ne tik aprašomų vaizdinių sistemose, o pirmiausia paties poeto dvasioje, kuris taip pat kaip ir gamta yra įtrauktas į tų pačių būties procesų ir nenumaldomai tekančio laiko, vadinasi, trapius žmogaus gyvenimo, jo nenumaldomo senėjimo srautą. Todėl kai kinų peizažo lyrikoje, greta pavasariškų, rudens ar žiemos gamtos vaizdų, išnyra klajūno, judančio tarp kalnų siaurais takeliais, vaizdinys tai beveik visuomet yra aliuzija apie neįtikėtina greitai tekančią žmogaus gyvenimo laiką. Apmąstymai apie žmogiškos būties laikinumą, jos trapumą skatina kinų poetus atsiriboti nuo išorinio pasaulio šurmilio, ir nuolat besikeičiančiame gamtos grožyje ieškoti ir įprasminti amžinas geriau laiko išbandymus atlaikančias vertybes.

Kinų poezijos poveikio asmenybei gelmėje ir universalume nėra nieko nuostabaus, nes kinų kultūra pirmiausia formuojasi kaip rašto kultūra, kurioje poezijai atskirais kultūros raidos tarpsniais tenka išskirtinis vaidmuo, o jos emocinio poveikio galia skleidžiasi į kultūros ir socialinio gyvenimo sritis. Įtaigūs poetiniai įvaizdžiai, semantinio poveikio asmenybei įvairovė, daugiasluoksniškumas tiesiogiai siejasi su kinų hieroglifų rašto savitumu. Todėl visi žodžiai – skiemenys čia funkcionuoja kaip paskiri vienetai, kurių išdėstyta tvarka dėl kinų hieroglifams būdingo paslankumo gimdo suvokėjo sąmonėje vieną kitą keičiančių poetinių asociacijų srautą. Kiekviena eilutė funkcionuoja kaip atskiras pasaulis, ne susiliejęs su kitu, tačiau tik santykyje su kitais įgauna konkretų vidinį skambesį. Čia pakanka tik ištraukti iš sistemos vieną grandį ir ji sugriūna. Ryšys tarp eilučių ir vaizdinių atsiranda ne loginiame ar gramatiniame, o gilesniame sąsamoniniame asociacijų lygmenyje.

Kinų hieroglifų rašto sistemos lankstumas sudaro objektyvias prielaidas įvairioms istoriškai besikeičiančioms menų sąveikos formoms, kadangi hieroglifais užrašytas literatūrinis ar poetinis tekstas neretai kartu yra ir kaligrafijos pavyzdys. O poezija dėl kinų kalbos specifiškumo siejasi su muzikos ritminėmis struktūromis, todėl kinų poetinės kultūros ištakose eilės yra dainuojamos. Šį glaudų skirtingų meno rūšių persismelkimą stiprina ne tik poezijoje, kaligrafijoje ir tapyboje naudojamos tos pačios kūrybos priemonės teptukas, tušas, popierius arba šilko ritinėlis, tačiau ir tas nemažiau svarbus veiksnys, kad daugelis didžiųjų kinų meno meistrų dažnai vienodai sėkmingai reiškiasi keliose meno srityse.

Svarbus kinų poezijos ir ją reflektuojančios estetikos raidos etapas siejasi su Han epocha, kai išryškėja anksčiau vyravusių didaktinių ir su mistika susijusių poetinių formų laisvėjimas ir kristalizuojasi vėliau klasikinėje kinų poezijoje įsivyravę žmogaus sąlytį su gamta aukštinantys peizažo poezijos leitmotyvai. Anksčiau gamtos aprašinėjimas kinų poezijoje nebuvo tiesiogiai siejamas su jausmų išraiška, o ilgainiui jausminis pradas išsivaduoja iš didaktinių ir norminių konfucinės estetikos suvaržymų. Tačiau kartu Cao Zhi (192–232) estetikoje ir kūryboje ryškėja dėmesys formaliems ir turiningiesiems struktūriniais poezijos principams, iš kurių svarbiausi: 1) išskirtinis dėmesys pirmajam žodžiui; 2) atsakingas žodžių sekos parinkimas; 3) poetinių tonų harmonija; imli ir efektinga eilių pabaiga, ir galiausiai, 4) tvarkinga kūrinio eilučių sandara. Pastarasis principas tampa charakteringu kinų klasikinės poezijos bruožu, kurio esmė – kiekvieno hieroglifo pirmoje kūrinio eilutėje savo prasme ir kalbos dalimi atitikimas hieroglifo esančio antroje eilutėje.

Intelektualesne virstant kinų viduramžių kultūrai vis svarbesnį vaidmenį įgauna poezija – atsiranda savotiškas poetinio žodžio kultas. Skirtingai nuo Vakarų poezijos su jai būdinga naujumo nostalgija kinų klasikinė viduramžių poezija subtiliai suderina subjektyvią sielos išpažintį su amžiniais žmogiškos būties klausimais. Poetas jau nuo senovės Kinijoje aiškinamas kaip mediumas, besisemiantis dieviškojo įkvėpimo iš būties gelmių. Kinų poetai, nuolatos grįždami ir naujai varijuodami amžinas žmogiškos būties temas (meilės, draugystės, ilgesio, gamtos ir žmogaus), suteikia joms ypatingą intymumą. Kinų poezija nepaprastai glausta, imli, tapybiškai vaizdinga, asociatyvi. Sudėtingiausi žmogaus būties aspektai čia perteikiami didžiai apibendrinta, bemaž filosofine kalba. Kinų poezija suderina daoizmą ir čan budistinę filosofiją su joms būdingų metafizinių problemų, įvaizdžių, temų, simbolių, metaforų visuma. Daugelio didžiųjų kinų poetų gyvenimo ir kūrybos kelias yra kinų kultūros tradicijoje suvokiamas kaip „filosofų kelias“. Šis glaudus poetinio ir filosofinio pasaulio suvokimo ryšys nesuvaržė poezijos filosofine scholastika. Būtent daoizmo ir čan estetinių doktrinų skelbimą, natūralumo, menininko vidinės sielos emanacijos kultas padeda Tao Yuanming ir jo didiems sekėjams išlaisvinti poeziją iš normatyvinių dogmų ir suteikti jai ypatingą filosofinį intymumą.

Vieno pirmųjų kinų estetinės minties istorijoje literatūrinės estetikos veikalo *Wen Fu* („Apie literatūrą“) autorius Lu Ji (261–303) patetiškai teigdamas, kad „poezija gimsta iš jausmų“, daro priesaką poetams: „Sek visus metų laikus ir atsidusk dėl to, kas išnyksta: tyrinėk pasaulį ir medituok, koks jis galingas ir gausus; apraudok krintančius lapus rudenį, garbink švelnius beržus pavasario kvapuose. Kai susimąstai apie žiemos speigą – širdis suvirpa, o valia susilpnėja, kai klajoji tarp debesų“ (Li Zehou, 1988, p. 131). Poezija čia iškeliamą filosofijai būdingas aukštumas ir traktuojama kaip reikšmingas tikrovės pažinimo instrumentas.

Labai svarbus literatūrinės ir poetinės estetikos sklaidai buvo III ir IV a., kada intensyviai plėtojosi naujos literatūrinės raiškos formos ir stiliai, kuriuos iš neodaoistinės estetikos

pozicijų apibendrina Liu Xie (466?–538) literatūrinės estetikos veikale *Wenxin Dialong* („Apie literatūros šerdį ir drakono raižymą“). Poeziją jis traktuoja kaip „aukščiausią *wen* kultūros išraišką“. Analizuodamas pagrindinius poetinių kūrinių stilius ir siekdamas apibrėžti jų svarbiausias estetiškes savybes jis išskiria dvi pagrindines poetų grupes: persisunkusius humanizmo principais klasikinius idealus aukštinančius ir jų oponentus – abstraktų metafizinį grožį aukštinančius poetus.

Zhong Rong (?–518) veikale „Apie poetus ir poeziją“ išryškindamas esminius skirtumus tarp filosofinės literatūros ir autentiškos poezijos, kuri subtiliai išreiškia žmogaus jausmus. Emocinio prado vaidmuo auga daoistinėje ir čan estetinėje tradicijoje, kurioje ryškėja universalios nuostatos ir poetinio meno tradicijos virsmai. Poezija – tai visas pasaulis, visa Visata, vientisas pasaulėvaizdis su jo amžina materija ir tokia pat energija, – rašo didis Tang epochos saulėlydžio poetas ir estetikas Sikong Tu, – Jo dvasia kupina viskuo tikrai esminio, kaip didysis Chaosas, atsiradęs prieš gyvybės tapsmą“ (Sikong Tu, 1978, p. 172). Ši universalių nuostatų sklaida siejasi su esminiais poslinkiais kinų intelektualų sąmonėje ir stiprėjančiu poezijos vaidmens kultūroje augimu ir persismelkimu su kaligrafija ir tapyba. Nauji estetiniai idealai atsispindi kūryboje daugelio didžiųjų Tang ir Song epochų poetų, kurie stiprėję ir kitoms subjektyvizmo tendencijoms neretai žodį traktuoja jau tik kaip „išorinę“ proto sukurtos prasmės bet ir asociatyvinių vaizdinių sistemų perteikimo priemonę, o ne autentiškos su žmogaus būtimi, jo išgyvenimais susijusią tikrovę.

Daoizmo ir čan estetikos įtaką patyrusioje kinų klasikinėje poezijoje svarbiausia yra *ne tai, kas sakoma, o tai kas skleidžiasi tarpuose tarp žodžių, už žodžių, neišsakymuose, estetinėse užuominose*. Nes žodis ir su juo susijęs loginis mąstymas čia yra suvokiamas tik kaip išorinis gelminių dalykų kevalas neprisiskverbiantis iki giliausio komunikacijos lygmens. Todėl, anot poezijos teoretikų, gelminių, slėpiningų metaforiškų vaizdinių perdavimui žodžio galimybės yra labai ribotos. Taigi čan poezijai būdingas sunkiai racionaliomis sąvokomis nusakomo intuityvaus emocinio pasaulio pažinimo, metaforos, estetinės užuominos, neišsakymo aukštinimas, kuris siejamas su sąmonės nuskaidrėjimu ir autentiško poetinio meno dvasia.

Klasikinė Tang ir Song epochų poezija – tai neabejotinai vienas reikšmingiausių pasaulinės poezijos raidos etapų (žymiausių Tang epochos poetų antologija aprėpia apie 2200 poetų ir 48900 eilėraščių, o Li E savo „Užrašuose apie Song epochos poeziją“ mini 3812 poetų). Skaitydami didžiųjų kinų poetų eiles pajuntame ne tik aštrų jų gamtos grožio, tačiau ir filosofinį nenumaldomai tekančio būties srauto, žmogaus gyvenimo laikinumą suvokimą, kuris mūsų sparčiai besikeičiančiame pasaulyje priverčia žmogų susimąstyti apie savo būties laikinumą ir prasmę. Poetinių formų įtakos silpnėjimas ir su kaligrafijos bei tapybos iškilimu susijęs vaizdo kultūros iškilimas menų hierarchijoje išryškėja vėliau, jau brandžiam kinų meninės kultūros raidos etape. Praslinkus kinų poezijos aukso amžiams Tang ir Song epo-

chose vėliau, besikeičiant visuomenės sluoksniams, kinų literatūros tradicijoje iškyla geriau visuomenės poreikius atitinkančios prozinės literatūros formos romanas ir drama. Pastarąją detaliau aptarsime atskirame dramos meno estetiniams principams ir istorinėms metamorfozėms skirtame skyrelyje.

Vaizdinio prado iškilimas kaligrafijoje

Kinijoje gimusi ir savitai daugelyje Rytų Azijos kraštų išsiskleidusi kaligrafija, greta peizažo tapybos ir poezijos, yra itin subtilus šios civilizacijos estetiškas fenomenas. Ši meno rūšis gali būti tyrinėjama kaip aukščiausią vietą kinų menų hierarchijoje užimanti ir anksčiausiai savo estetinius principus suformavusi vaizduojamojo meno rūšis, sudėtinis tapybos ir kitų menų komponentas, taip pat tradicinis rašto ženklų mokslas, jungiantis ideografinio rašto genezę ir jo raidos istoriją.

Išsivaduojant estetinei hieroglifų rašto funkcijai pirmaisiais mūsų eros amžiais kinų menų hierarchijoje savo svarba išsiskiria vaizduojamieji menai, kurie įjungiami į kitokią nei Vakaruose menų klasifikacijos sistemą. Pirmiausia menų hierarchijoje iškyla kaligrafija. Kiniškas terminas *shufa* (kaligrafija) susideda iš dviejų dalių – *shu* (rašymas) ir *fa* (būdas, taisyklė, metodas). Kaligrafija Kinijoje tradiciškai traktuojama kaip toks „rašymo būdas“, kuris reikalauja ypatingos teptuką valdančios asmenybės disciplinos, gebėjimo kontroliuoti spontaniškos kūrybinės energijos polėkius. Todėl kaligrafija suvokiama kaip itin jautriai autentišką kūrėjo energiją, jo dvasios būseną perteikianti sielos kardiograma. „Parodyk man savo kaligrafiją – ir aš pasakysiu, koks tavo dvasios grožis, stiliaus jausmas, kas tu esi“, – sakoma Kinijoje.

Vakarietiškas požiūris į kaligrafiją kaip „gražaus rašymo meną“ yra svetimas kinų estetikos tradicijai, *kurioje rankraštinio rašto stilizavimas susijęs ne su rašmenų unifikuavimu, bet priešingai – su jų individualizacija ir kūrybinės dvasios polėkių išlaisvinimu*. Vadinasi, kaligrafija kinų estetikos ir meno tradicijoje suvokiama kaip viena iš vaizduojamosios dailės sričių, *kurioje akivaizdžiai pasireiškia kūrėjo vidinė kultūra, asmenybės individualumas*. Tai – svarbi priežastis kaligrafijos meno socialinio ir kultūrinio statuso augimo; jo išplitimo intelektualinio elito ir įvairių sričių menininkų aplinkoje.

Kita vertus, skirtingai nei Vakaruose, kur akivaizdžiai pagrindinė rašto funkcija yra informacijos perteikimas, o kaligrafija suvokiama tik kaip techninis, instrumentinis ar pagalbinis taisyklingo teksto rašymo menas Kinijoje, kultūrai įgaunant vis rafinuotesnes formas, ši informacinė su teksto perskaitymu susijusi funkcija palaipsniui išsiskaido ir į kitas vis akivaizdesnį estetinį atspalvį įgaunančias *vaizdines* funkcijas. Tai viena iš priežasčių kodėl kaligrafija šioje šalyje atsiduria ne tik menų hierarchijos viršūnėje, tačiau ir *menų sistemos epicentre*. Ji suvo-



Wang Xizhi. Kaligrafija. IV a.

kiama kaip daugybės kitų menų pagarbaus pamėgdžiojimo vertas menas, kurio estetišiai principai taikomi kitiems menams kaip aukščiausios estetinės vertės kriterijai. Todėl šis tiesiogiai su hieroglifų rašto principais susijęs teptuko ir tušo ekspansijos į balto popieriaus ar šilko ritinėlio erdvę menas atsiduria pačioje intelektualaus kūrėjo meninės kūrybos akto šerdyje ir kinų kultūros tradicijoje suvokiamas kaip aukščiausias ir autentiškiausias menas. „Teptukas, – teigia Florence Hu-Sterk, – simbolizuoja visą kinų kultūrą. Jos esminis bruožas, kuris suteikia galimybę apibrėžti visą kinų mąstyseną sutelpa į vieną ir vienintelį ypatingą žodį: lankstumas“ (Hu-Sterk, 2004, p. 64).

Be Rytų Azijos tautų (kinų, japonų, korėjiečių), kaligrafijos menas kryptingai plėtojamas ir pasiekia didaus meno aukštumą arabų musulmonų civilizacijoje, Irane, persiškos kilmės Moholų dinastijos sukur-

toje imperijoje Indijoje, taip pat kai kuriuose džainų meno išplitimo centruose. Iš tikrųjų esminiais bruožais, susijusiais su kūrėjo dvasios polėkių išraiška, geriausi persų kaligrafijos pavyzdžiai primena rafinuotos kinų kaligrafijos kūrinius. Tačiau persų kūriniuose išskirtinė svarba tenka kinų kaligrafijai nebūdingai ornamentikai ir abstraktiems dekoratyviems augalų motyvams. Kinijoje, kaip ir senovės žydų bei musulmoniškame pasaulyje, kaligrafinis raštas įgauna sakralinį ir mistinį pobūdį, nors kinai, lyginant su minėtomis kaligrafijos tradicijomis, neabejotinai daugiau dėmesio skiria kaligrafo kūrybinės dvasios polėkių ryšiams su visatoje ir gamtoje vykstančiais energetiniais procesais.

Apie aukštą kaligrafijos socialinį statusą Kinijoje ir kitose Rytų Azijos civilizacijose liudija ir išskirtinis valdančiojo elito dėmesys jam. Tiesą sakant, vakarinėje Eurazijos subkontinento dalyje, tarp Europos ir Azijos kontinentų esančiame Konstantinopolyje, gyveno Bizantijos imperatorius (vald. m. 408–450) Teodosijus Kaligrafas. Tačiau jo dėmesį kaligrafijai tik su didelėmis išlygomis galime lyginti su daugeliu Kinijos ir Japonijos imperatorių bei jų šeimų narių meniniais pasiekimais, tarp kurių buvo daugybė didžių kaligrafijos meistrų, pavyzdžiui, Tang dinastijos imperatorius Taizongas (vald. m. 626–649), pirmasis Pietų Song valdovas Gao-

zong, imperatorius Lizong (vald. m. 1225–1264), karališkos Song giminės palikuonis, garsus kaligrafijos ir monochrominės tapybos meistras Zhao Mengjian (1199–1265) ir daugybė kitų.

Meistriškas kaligrafijos meno subtilybių įvaldymas klasikinėse kinų civilizacijoje yra svarbus realios *moralinės* ir *politinės* valdžios legitimacijos instrumentas, kadangi suvokėjams toks menas vaizdžiai rodo ir simbolizuoja jo kūrėjo asmenybės taurumą, aukštą kilmę, artistišumą, taip pat gebėjimą meistriškai valdyti sudėtingas gyvenimo situacijas. Kaligrafo teptukas savo simbole galia ir jį supančia išminties aura sėkmingai konkuruodamas su kalaviju pradeda savo užkariaujamąjį žygį kinų civilizacijos erdvėje, laužydamas visas imperijos sienas ir separatistines tendencijas. Jis tampa galingiausiu kinų imperijos politinės ir kultūrinės konsolidacijos veiksniu. Tai dar vienas svarbus kaligrafijos iškilimo menų hierarchijoje ir ilgo jos viešpatavimo menų hierarchijoje veiksnys.

Kaligrafijos estetikos ir meno išsiskyrimo savarankiškas kultūros sritis ir raidos procesas Kinijoje yra ilgas ir sudėtingas; jis tiesiogiai siejasi su kinų hieroglifų rašto ypatumais, anksčiau kaligrafinio rašto stilių sklaida ir gilėjančiu šio meno pamatinių estetinių principų apmąstymu. Pirmiausia kinų hieroglifų rašto genezė glaudžiai siejasi su archajinėmis magijos ir mantikinėmis likimo spėliojoimo praktikomis, ir šie hieroglifo kilmės aspektai užšifruotu pavidalu išliko iš rašmenų ilgainiui išsirutuliojusiame kaligrafijos mene. Kita vertus, kaligrafijos meno esmę sudaro iš kinų rašto perimtos ir laisvai kūrybiškai interpretuojamos ideografinės struktūros, svetimos vakarietiškam alfabetiniam raštui. Kiekvienas rašto ženklas čia reiškia tam tikrą sąvoką. Hieroglifas, turintis simbolinę, o ne fonetinę reikšmę, gali būti stilizuoto gyvūno, daikto, geometrinės formos pavidalo ir reikšti tiek konkretų daiktą, tiek abstrakčią idėją ar veiksmą. Todėl kinams jų rašmenys tiesiogiai asocijuojasi su įvairiais juos supančio gamtos pasaulio objektais, reiškiniiais, vaizdais. Ir galiausiai, kinų rašmenų pagrindą sudarantis hieroglifas išsiskiria *ypatingu semantiniu daugiaprasmiškumu, situatyvumu ir kontekstualumu*.

Įvairių hieroglifų rašto sistemų ir ypač naujų rašymo būdų teptuku išplitimas, jų aštrėjanti konkurencija *sudaro prielaidas kaligrafijos estetinės funkcijos įtakos augimui*. Kaligrafijos mene formalus vaizdinis, vadinasi, estetiškas aspektas ilgainiui vis akivaizdžiau atitrūksta nuo prastinio informacinio būdingo rašytiniam tekstui. Todėl kaligrafinių struktūrų spontaniškame žaisme iškyla erdvėje besiskleidžiančių struktūrų kompozicinių santykių formalios estetinės problemos. Plečiantis išsilavinusių intelektualų sluoksniui estetinė vizualinė kaligrafijos, kaip išskirtinės svarbos meno funkcija, tampa vis svarbesnė. Pirmaisiais mūsų eros amžiais kaligrafijoje išryškėja esminis tolesnei įvairių kaligrafijos stilių sklaidai skilimas į: 1) vadinamąjį *taisyklingą* arba *reguliarų*, kuris buvo naudojamas oficialiuose imperijos dokumentuose, stilių ir 2) spontanišką *rankraštinių*, *juodraštinį*, arba „*bėgantį*“, kuris dažniausiai pasitelkiamas, asmeninio gyvenimo srityse, stilių.

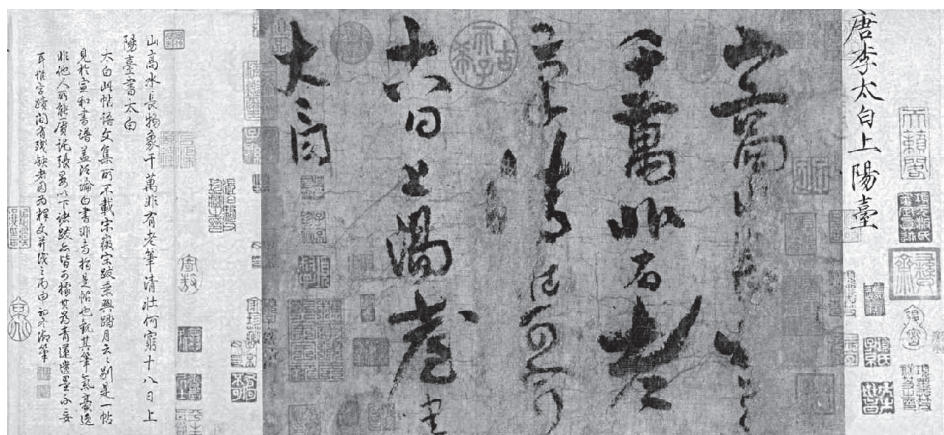
Taisyklingas kaligrafijos stilius buvo sukaustytas griežtų kanoniškų imperatorių rūmų ir konfucinės estetikos reikalavimų, todėl evoliucionuodamas jis menkai keitėsi, o antrajai tendencijai atstovaujantis rankraštinis, juodraštinis jautriai atspindi spontaniškus kūrėjo dvasios pokyčius ir suteikia jam galimybę laisviau reikšti savo mintis ir jausmus. Todėl šios pakraipos kaligrafijos stiliai ilgainiui užkariauja intelektualių žmonių širdis ir intensyviai plėtojosi įvairiomis kryptimis.

Tolesnei meno raidai didžiulį poveikį turėjo Han epochoje Cai Lun popieriaus išradimas (105 m.), kuris kaligrafijos, tapybos, poezijos ir literatūros sklaidai atveria neregėtas galimybes. Greta popieriaus, kaligrafijoje ir tapyboje plačiai naudojami specialūs tapymui skirti šilko ritinėliai, *vertikalūs* ir *horizontalūs*. Labiausiai paplitę yra vertikalūs, ne daugiau trijų metrų ilgio ritinėliai, kurie, be kaligrafijos, naudojami ir peizažo tapybai. Jie kabinami vertikaliai ant sienų. Su ritinėliais Kinijoje ir Japonijoje elgiamasi panašiai kaip su vertingomis knygomis ar kitomis brangenybėmis bei unikalios vertės relikvijomis. Tik konkrečiomis progomis jie išimami kontempliatyviam grožėjimuisi, suteikiant šiam veiksmui ypatingą estetinę prasmę.

Sparčiai po popieriaus išradimo besiplėtojanti kaligrafija greitai tampa viena iš svarbiausių vaizduojamosios dailės sričių. Be pirmąsias informacijos perteikimo skaitant funkcijos augant jos estetiniam užtaisui, kaip vizualiai suvokiamos harmoningų rašto ir vaizdinių struktūrų visumos ji ilgainiui įgauna vis svarbesnėmis tampančias vaizdines funkcijas. Čia taip pat reikėtų priminti ir apie kitą vis didesnę įtaką įgaunančią *emocinę* kaligrafijai būdingą jautriausių dvasios polėkių autentiškos *išraiškos* funkciją.

Pasak kinų estetikų traktatų autorių, kaligrafija išreiškia subtiliausius asmens kūrybinės dvasios polėkius, jo širdies ir jame slypinčios kūrybinės energijos virpesius, kurie skleidžiasi minkštiesiems ir lankstiesiems teptuko smaigalio plaukeliams liečiant balto popieriaus lapą ar šilko ritinėlių. Plėtojantis intelektualiai kinų kultūrai, kaligrafija neatsitiktinai traktuojama kaip *savotiškas universalus jautriausias visuomenės ir asmenybės „seismografas“* ir įgauna vyraujančias pozicijas kinų menų hierarchijoje. Bet kokios meno rūšies „kaligrafiškumas“ čia aiškinamas kaip esminis estetinės vertės kriterijus, kadangi ne tik šio meno kūrimui, bet ir suvokimui reikia ypatingo intelekto, rafinuotos humanitarinės, estetinės kultūros, leidžiančios pajusti slėpiningiausius meno kūrinio sluoksnius. Kūrybos ir suvokimo procese dalyvauja daugybė kūrėjo psichofiziologinio potencialo veiksnių, atspindinčių asmenybės intelektualinę kultūrą, jos jautrumą įvairioms meno kūrinio grožio ir harmonijos apraiškoms.

Nepaisant sudėtingų istorinių metamorfozių, dvasinę kūrėjo energiją perteikianti kaligrafija ir su emocingumu susijusi jos vizualiai išraiškinga estetinė funkcija yra nukreipta į universalius struktūrinius meno principus. Tai sąlygoja kinų estetikoje išplitusį požiūrį į kaligrafiją kaip į *giliausios pirmąsias pasaulio organizacijos struktūros analogą, geriausiai*



Li Bai. Kaligrafiškai užrašytas tekstas. VIII a. Tušas, popierius

atspindintį asmenybės ir jos kuriamos kaligrafijos ryšį su visatoje vykstančiais energijos procesais. Anot kinų estетinių traktatų autorių, kaligrafijos meno principus meistriškai įvaldęs žmogus, kurdamas ir transformuoja, ir harmonizuoja nuolatinės kaitos ir metamorfozių pasaulį. Iš čia kyla nekvestionuojamas kaligrafijos kaip pirmapradžio meno pranašumas tapybos, poezijos ir kitų antrinių menų atžvilgiu. Tai viena svarbiausių priežasčių, kodėl gamtos energiją skleidžiantis hieroglifų raštas ir su juo tiesiogiai susijusi kaligrafija kinų estetikos ir meno tradicijoje suvokiama kaip pagrindinė tradicinės kinų kultūros ir menų sistemos šerdis.

Kita vertus, kaligrafijos kaip „svarbiausio meno“ kinų tradicinių menų sistemoje supratimas iš suvokėjo reikalauja ypatingo estетinio imlumo, psichologinės nuostatos, intelekto ir dvasinių savybių sąveikos, kadangi jis privalo ne tik išvysti ir suprasti, kas slypi konkrečiame kaligrafiniame vaizdinyje, bet ir matyti, kas skleidžiasi už jo ribų. Juk Kinijoje *parašytas žodis visada yra labiau vertinamas nei ištartasis*. Todėl tie hieroglifais parašyti ženklai, kurie buitinėje aplinkoje turi daugiau ar mažiau aiškiai apibrėžtą reikšmę, kaligrafijoje *įgauna gilesnes metaforiškas filosofines ir simbolines potekstes. Iš čia ir požiūris į kaligrafiją kaip į pirmą pradžią meną, kupiną filosofinės gelmės ir autentišką prigimtį, struktūriniais kompoziciniais principais bei vidine muzikalia architektonika*. Todėl ilgainiui pagrindiniai kaligrafijos principai kinų estetikoje darosi vis universalesni ir tampa visų kitų meno rūšių estетinio vertinimo sistemos pagrindu, nes, kinų įsitikinimu, autentiškos kaligrafijos kūrinuose skleidžiasi visatos procesus atspindinti dinamika, kuri koduojama kūrinio vaizdinių sistemos energijos įtampa, ramybės ir vyksmo sąveika.

Iš kaligrafijos meno ištakose išryškėjusių sąsajų su įvairiomis maginėmis praktikomis ir kosminiais energijos srautais kyla pamatinis šio meno principas: *kaligrafijos kūrinio esmė*

laikomas jo kūrėjo temperamento energijos kodas, įvardijamas sąvoka *qi* („pirminis pradai“, „gyvybinė energija“, „energijos srautas“, „temperamentas“, „vidinė būseną“, „emocija“, „valia“ ir pan.). Iš tikrųjų ši energija daugiau ar mažiau aiškiau pavidalu skleidžiasi ne tik kiekviename emocionaliame ir ekspresyviame kaligrafo teptuko potėpyje, bet ir kituose menuose, iš kurių pirmiausia išskirčiau tapybą, poeziją, muziką ir šokį.

Šis energetinis kaligrafijos meno aspektas gimdo įvairioms kinų vaizduojamosios ir taikomosios dailės meno rūšims būdingą dėmesį erdvės apvaldymo ir kompozicijos problemoms. Energetiškai besiskleidžiančių plastinių formų sąveikos svarbos suvokimas, vėliau iš kaligrafijos pereina ir į kitas su vizualiniu suvokimu susijusias meno sritis. Vadinasi, glaudžiai siedamasis su pamatiniais hieroglifų kultūros principais *kaligrafinis mąstymas ir erdvinis tikrovės suvokimas, kuriame išskirtinę svarbą įgauna kompozicijos problemos* persmelkia kinų estetiką, literatūrą, poeziją, tapybą, grafiką, taikomuosius menus, architektūrą, sodų meną ir daugybę kitų kūrybinės veiklos formų.

Kaligrafijos meno iškilimas susijęs su ankstyvųjų didžiųjų kinų IV a. kaligrafų Wang Xizhi ir jo sūnaus Wang Xianzhi darbais, kurie kloja pamatus kaligrafijai kaip itin didelio meistriškumo reikalaujančiai meno formai. Kitas svarbus teorinės minties etapas išryškėja Tang epochoje, kai atsiranda originalių teorijų ir iškyla kaligrafijos meistrai Zhang Xu, Huaisu, poetas ir kaligrafas Li Bai, kurių kūriniai ir šiandien stebina estetikos specialistus meninės formos tobulumu. Tačiau, greta minėtų Jin ir Tang epochų šios meno rūšies kulminacinis raidos taškas yra tikriausiai XI a., o vientisa kaligrafijos estetika išbaigtą klasikinį pavidalą įgauna XII–XIII a. intelektualų, tradicijos šalininkų veikaluose. Vėlesnių dinastijų valdymo laikais kaligrafijos estetika po truputį praranda esminių estetikos problemų apmąstymo intensyvumą ir turėtų įtaką.

Tradicinėje kinų estetikoje tapyba beveik visada yra suvokiama kaip jaunesnis ir mažiau vertingas kaligrafijos atsišakojimas, išplaukiantis iš tų pačių ištakų, tai yra archajinių piktogramų, schematiškai atvaizduojančių tikrovės daiktus ir reiškinius. Kaligrafija, anksčiau suformavusi savo pamatinius kūrybos principus ir įsiviešpatavusi menų hierarchijoje, veikia tas pačias meninės išraiškos priemones naudojančią tapybą. Akademinės estetikos ir dailės korifėjus Guo Xi savo traktate pakartoja dažnai Wang Xizhi sakytą mintį, kad „tas, kas meistriškai valdo kaligrafijos principus, yra meistras ir tapybos srityje“ (Guo Xi, 1965, p. 91).

Būtent iš kaligrafijos į tapybą pereina pagrindiniai spontaniškos kūrybos principai, galingas energetinis jos užtaisas, išskirtinis dėmesys kompozicijos problemoms, lanksčiai linijos, ritmui, grafinėms struktūroms, harmoningiems ir subalansuotiems erdvės perteikimo principams, tuščios erdvės emocinio poveikio galiai, kūrybos proceso traktavimui kaip Visatos harmonijos ritmų autentiško perteikimo būdai. Iš čia plaukia tiek kaligrafijos, tiek ir tapybos estetikoje plačiai paplitęs siekis „perteikti idėją“ (*xieyi*) arba „įkūnyti tiesą“ (*xiezhēn*).

Šis genetinis kaligrafijos ir tapybos ryšys akivaizdžiai regimas populiariame kinų tapybos žanre vadinamoje „bambuko tapyboje“.

Čia norėtusi paneigti vieną stereotipinę Vakarų estetikoje plačiai paplitusį prietarą apie šių menų nuolatinį jungimąsi vieno kinų menininko asmenyje. Tikrovėje iki Song epochos menininkų intelektualų sąjūdžio iškilimo kaligrafija ir tapyba retai jungdavosi vieno menininko asmenyje. Išsiskleidus minėtam sąjūdžiui atsirado daugiau garsių meno meistrų, kurie lygiagrečiai reiškiasi šiose meno rūšyse. Tačiau tarp jų buvo labai nedaug tokių, kurie pajėgia savo meninius sumanymus įgyvendinti vienodai aukštame meniniame lygyje. Iš daugybės šias meno rūšis kultivavusių meistrų galėčiau išskirti tik kelis Mi Fu, du iš keturių didžiųjų Yuan epochos meistrų Wu Zhen ir Ni Zan, Zhao Mengfu, Dong Qichang ir Zheng Xie, kuris geriau žinomas Zheng Banqiao slapyvardžiu.

Tiesa dauguma didžiųjų kinų kaligrafų skirtingu meniniu lygiu reiškiasi ne tik „trijuose didžiuosiuose menuose“ (kaligrafija, tapyba, poezija), tačiau ir estetinės teorijos, o neretai muzikos ir kituose srityse. Vadinasi, savo kūrybine veikla, neretai užimdami atsakingus valstybės postus, jie, išskyrus čan vienuolius, labiau nei kitų meno rūšių atstovai *įsitraukia į socialinių, kultūrinių, estetinių ryšių tinklą ir skirtingais gyvenimo tarpsniais natūraliai migruoja iš vyraujančios vienos meno rūšies šalininkų aplinkos į kitą*.

Anot traktatų autorių, kaligrafijos menas jautriausiai išreiškia kūrėjo kūrybinės dvasios polėkius, kurie palaipsniui ryškėja minkštiesiems ir lankstiesiems teptuko smaigalio šeriams minkštai prisiliečiant prie balto popieriaus lapo ar šilko ritinėlio. Kita vertus, savo improvizaciniu pobūdžiu, nuolatinėmis ritminių struktūrų transformacijomis, jų sklaida paveikslu erdvėje, artistiškais gestų judesiais, dinamiškų, kontrastingų formų kaita, jų variacijomis ir užrašymo maniera kaligrafija taip pat yra artima muzikinei kūrybai. Kaligrafijos traktatuose ritminės kaligrafinės struktūros dažnai vaizdžiai palyginamos su muzika ir šokiu, dėl šiems menams būdingo spontaniško ritminio ir improvizacinio pobūdžio. Iš tikrųjų subtilus ritmo ir muzikalių kaligrafinių struktūrų sąveikos jausmas yra neatsiejami didžiųjų kinų kaligrafijos meistrų kūrinių bruožai. Todėl kaligrafija neretai aprašoma ne tik kaip tapyba be vaizdų, bet ir kaip muzika be garsų.

Iš čia plaukia tokios plačiai kaligrafų aplinkoje pasklidusios teptuko judesius apibūdinančios metaforos „teptuko šokis“, „teptuko muzika“, „teptuko žaismas“. Neatsitiktinai garsus Tang epochos kaligrafas Zhang Hu formavo savo individualų kaligrafijos stilių orientuodamasis ne tik į muziką, tačiau ir lanksčius, gracingus šokio judesius. Iš tikrųjų kiekvienas kaligrafo rankos judesys pasinėrus į meninės kūrybos procesą: švelnus, staigus, kampuotas, ovalinis, minkštas persisemia skirtingais Visatos energijos srautais, kurie jungiasi kaligrafijoje į vieningą visumą ir sąlygoja tolesnį improvizacijos elementų kupiną kūrybinį vyksmą. Teptuko struktūriniai ir linijiniai pėdsakai išplaukia iš menininko vidinės energijos ir daugybės

skirtingų jo kūrybinio potencialo galių sutelktumo, spontaniškos energetinių impulsų sklaidos, todėl yra neprognozuojami. Pats kūrimo aktas čia atveria neišsemiamas spontaniškos kūrėjo improvizacijos galimybes.

Iš pasakyto plaukia išvada, kad *hieroglifas glūdintis kaligrafijos meno ištakose yra giliausias kinų kultūrą, jos estetikos ir meno tradiciją sistemiškai organizuojantis archetipas, savotiška civilizacinė šerdis*, kuri vienija daugelį kitų šios daugiasluoksnės meninės kultūros tradicijos segmentų, pirmiausia kaligrafiją, tapybą, literatūrą ir poeziją. Todėl su *hieroglifų raštu tiesiogiai su juo susijęs vizualumas, yra giliausia kinų kultūros esmę koreguojantis veiksnys, kuris apsprendžia pagrindinius specifinius ne tik kaligrafijos, tačiau ir su ja glaudžiai susijusios estetinės ir meninės kultūros raidos ypatumus*.

Taigi hieroglifas yra giliausias kinų kultūrą, jos estetikos ir meno tradiciją sistemiškai organizuojantis *archetipas, savotiška civilizacinė šerdis*, kuri vienija daugelį kitų šios daugiasluoksnės meninės kultūros tradicijos segmentų, pirmiausia kaligrafiją, tapybą, literatūrą ir poeziją. Todėl *ne tik hieroglifas, bet ir tiesiogiai su juo susijęs vizualumas, yra giliausia kinų kultūros esmę, suformuojanti pagrindinius specifinius jos estetinės ir meninės kultūros raidos ypatumus*.

Plėtojantis intelektualiai kinų kultūrai, kaligrafija traktuojama kaip *savotiškas universalus jautriausias visuomenės ir asmenybės „seismografas“* ir įgauna vyraujančias pozicijas kinų menų hierarchijoje. Todėl kinų estetikos ir meno tradicijoje kaligrafija suvokiama ne tik kaip svarbiausias ir seniausias menas (protokaligrafijos pavyzdžiai datuojami XIV a. pr. Kr.), bet ir kaip siekiamybė. Bet kokios meno rūšies „kaligrafiškumas“ aiškinamas kaip esminis estetinės vertės kriterijus, kadangi ne tik šio meno kūrimui, bet ir suvokimui reikia ypatingo intelekto, rafinuotos humanitarinės, estetinės kultūros, leidžiančios pajusti slėpingiausius meno kūrinio sluoksnius. Kūrybos ir suvokimo procese dalyvauja daugybė kūrėjo psichofiziologinio potencialo veiksnių, atspindinčių asmenybės intelektualinę kultūrą, jos jautrumą įvairioms meno kūrinio grožio ir harmonijos apraiškoms.

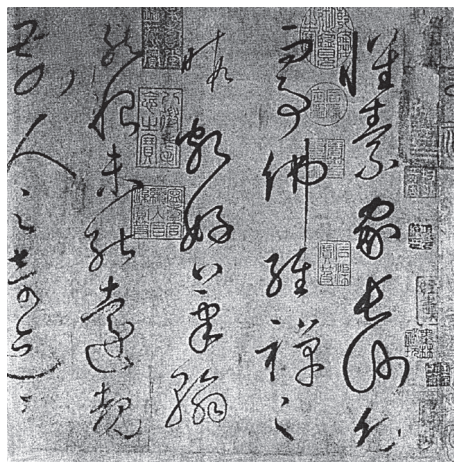
Nepaisant sudėtingų istorinių metamorfozių, dvasinę kūrėjo energiją perteikianti kaligrafija ir su emocingumu susijusi jos vizualiai išraiškinga estetinė funkcija yra nukreipta į universalius struktūrinius meno principus. Tai sąlygoja kinų estetikoje išplitusį požiūrį į kaligrafiją kaip į *giliausios pirmapradės pasaulio organizacijos struktūros analogą, geriausiai atspindintį asmenybės ir jos kuriamos kaligrafijos ryšį su visatoje vykstančiais energijos procesais*. Pagal šiuos archajiškus organicistinius požiūrius Dangus, Žemė ir žmogus energijos srautų ryšiais yra sujungti į vieningą sistemą ir neatskiriamai dalyvauja kūrybiniuose visatos procesuose. Tai viena svariausių priežasčių, kodėl gamtos energiją skleidžiantis hieroglifų raštas ir su juo tiesiogiai susijusi kaligrafija kinų estetikos ir meno tradicijoje suvokiama *kaip pagrindinė tradicinės kinų kultūros ir menų sistemos šerdis*.

Kita vertus, kaligrafijos kaip „svarbiausio meno“ kinų tradicinių menų sistemoje supratimas iš suvokėjo reikalauja estetinio imlumo, psichologinės nuostatos, intelekto ir dvasinių savybių sąveikos, kadangi jis privalo ne tik išvysti ir suprasti, kas slypi konkrečiame kaligrafiniame vaizdinyje, bet ir matyti, kas skleidžiasi už jo ribų. Juk Kinijoje *parašytas žodis visada yra labiau vertinamas nei ištartasis*. Todėl tie hieroglifais parašyti ženklai, kurie buitinėje aplinkoje turi aiškiai apibrėžtą reikšmę, kaligrafijoje *įgauna gilesnes metaforiškas filosofines ir simbolines potekstes. Iš čia ir požiūris į kaligrafiją kaip į pirmą pradi meną, kupiną filosofinės gelmės ir autentišką prigimtį, struktūriniais kompoziciniais principais bei vidine muzikalia*

architektūra. Todėl ilgainiui pagrindiniai kaligrafijos principai kinų estetikoje darosi vis universalesni ir tampa visų kitų meno rūšių estetinio vertinimo sistemos pagrindu, nes, kinų įsitikinimu, autentiškos kaligrafijos kūriniuose skleidžiasi visatos procesus atspindinti dinamika, kuri koduojama kūrinių vaizdinių sistemos energijos įtampa, ramybės ir vyksmo sąveika.

Kinų kaligrafijos estetiškuose traktuose rašoma, kad kaligrafijoje itin jautriai atsispindi ne tik kūrėjo asmenybės charakteris, erudicija, artistiškumas, bet ir silpnybės, negabumas, skonio trūkumas, nesugebėjimas susitelkti ir pan. Todėl suprantamas aukščiausių Kinijos ir Japonijos valstybės veikėjų bei valdininkų, priklausančių išsilavinusiam intelektualų sluoksniui, išskirtinis dėmesys kaligrafijos įgūdžių tobulinimui. Yra likęs ir jų įnašas į kaligrafijos estetikos ir meno raidą. Šis dėmesys „stipraus“ ir „harmoningo“ kaligrafinio stiliaus bruožų įtvirtinimui atsispindi ne tik asmenybės valią, inteligenciją, bet ir jos sugebėjimą valdyti save. Todėl kaligrafijos įgūdžių tobulinimas yra „neatsiejamas nuo darbo su savimi: jis ugdo savikontrolę, padeda pažinti save tam, kad būtų galima atsiskleisti, tapti naudingu visuomenei konfucinės mąstysenos požiūriu“ (Escande, Sers, 2003, p. 4).

Atskiras ir labai svarbus estetikos problemų laukas apima kaligrafijos meno santykius ir meninės kūrybos principų sąsajas su kitomis meno rūšimis, ypač tapyba, poezija ir muzika. Kinų estetinės minties ir vaizduojamosios dailės recepcijos istorijoje kaligrafija vyrauja menų hierarchijoje, kadangi skleidžia kituose menuose energetinę kūrybos koncepciją, formuoja pagrindines vizualinio pasaulio suvokimo ir jo interpretacijos struktūrines schemas. Kaligrafijos mene formalus vaizdinis, vadinasi, estetinis aspektas ilgainiui vis akivaizdžiau atitrūksta nuo



Huaisu. Kaligrafija. Bėgantis rašto stilius. 777 m.
Tušas, popierius

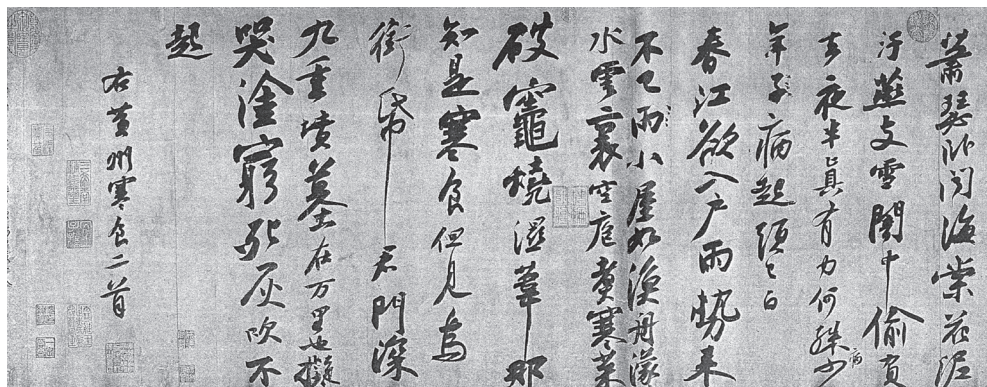
prasmnio informacinio, būdingo rašytiniam tekstui. Todėl kaligrafinių struktūrų spontaniškame žaisme iškyla erdvėje besiskleidžiančių struktūrų kompozicinių santykių formalios estetikos problemos.

Tradicinėje kinų estetikoje tapyba beveik visada yra suvokiama kaip jaunesnis ir mažiau vertingas kaligrafijos atsišakojimas, išplaukiantis iš tų pačių ištakų, tai yra archajinių piktogramų, schematiškai atvaizduojančių tikrovės daiktus ir reiškinius. Čia norėtusi paneigti vieną stereotipinį Vakarų estetikoje plačiai paplitusį prietarą apie šių menų nuolatinį jungimąsi vieno kinų menininko asmenyje. Tikrovėje iki Song epochos menininkų intelektualų sąjūdžio iškilimo kaligrafija ir tapyba retai jungdavosi vieno menininko asmenyje. Išsiskleidus minėtam sąjūdžiui atsirado daugiau garsių meno meistrų, kurie lygiagrečiai reiškiasi šiose meno rūšyse. Tačiau tarp jų buvo labai nedaug tokių, kurie pajėgia savo meninius sumanymus įgyvendinti aukštame meniniame lygyje. Iš daugybės šias meno rūšis kultivavusių meistrų galėčiau išskirti tik kelis Mi Fu, du iš keturių didžiųjų Yuan epochos meistrų Wu Zhen (1280–1354) ir Ni Zan (1301–1374), Zhao Mengfu (1254–1322), Dong Qichang (1555–1630) ir Zheng Xie, geriau žinomas Zheng Banqiao (1693–1765) slapyvardžiu.

Pirmiausia yra akivaizdu, kad kinų kaligrafijos ir tušo tapybos raida yra glaudžiai susijusios. Kaligrafija, anksčiau suformavusi savo pamatinius kūrybos principus ir įsiviešpatavusi menų hierarchijoje, veikia tas pačias meninės išraiškos priemones naudojančią tapybą. Akademinės estetikos ir dailės korifėjus Guo Xi savo traktate pakartoja Wang Xizhi mintį, kad „tas, kas meistriškai valdo kaligrafijos principus, yra meistras ir tapybos srityje“ (Guo Xi, 1965, p. 91). Toks požiūris išlieka gyvybingas visoje vėlesnėje kinų tradicinės dailės istorijoje. Šanchajaus mokyklos atstovas Wu Changshuo teigia: „Ir tapybą, ir kaligrafiją *zhuànshū* stiliuje galima sugretinti. Ir čia ir ten – pagilinus mintis ir jausmus, apjungus juos, galima vienam laisvai skrieti erdvėje“ (Wu Changshuo, 1969, p. 491).

Būtent iš kaligrafijos į tapybą pereina pagrindiniai spontaniškos kūrybos principai, galingas energetinis jos užtaisas, išskirtinis dėmesys kompozicijos problemoms, lanksčiai linijai, ritmui, grafinėms struktūroms, harmoningiems ir subalansuotiems erdvės perteikimo principams, tuščios erdvės emocinio poveikio galiai, kūrybos proceso traktavimui kaip Visatos harmonijos ritmų autentiško perteikimo būdai. Iš čia plaukia tiek kaligrafijos, tiek ir tapybos estetikoje plačiai paplitęs siekis „perteikti idėją“ (*xiēyì*) arba „įkūnyti tiesą“ (*xiēzhēn*). Šis genetinis kaligrafijos ir tapybos ryšys akivaizdžiai regimas populiariame kinų tapybos žanre „bambuko tapyboje“.

Kita vertus, ryšys yra tarp kaligrafijos ir kaligrafišku raštu rašomos poezijos, kurių ryšys kinams yra visiškai natūralus. „Tai, kas sieja poeziją ir tapybą, yra kaligrafija“ (Cheng, 1977, p. 20). Todėl kinų kultūros ir estetikos tradicijoje tapyba įgavo „tylios poezijos“ (*wúshēng shī*) vardą, kadangi joms būdingos kūrybos priemonės yra tos pačios, panašios yra ir estetinio po-



Su Shi (Su Dongpo, 1037–1101). Poemos fragmentas, 1082 m. Tušas, popierius

veikio suvokėjui pasirenkamos meninės išraiškos priemonės. Daugybė garsių kinų kaligrafų, tapytojų lygiagrečiai pagrindinės kūrybinės veiklos srities reiškiasi ir kaip poetai. Klasikiniais šių tezų patvirtinančiais pavyzdžiais galime nurodyti Tang genijaus Wang Wei ir intelektualų lyderio Su Shih (Su Dong Po) kūrybą. Su jų pavardėmis asocijuojasi kinų poezijos ir tapybos istorijos viršūnės. Kalbėdamas apie Wang Wei įvairių kūrybinės raiškos sričių sąsajas François Chengas pastebi, kad jo tapybiniai ieškojimai yra taip paveikti hieroglifų išdėstymo manieros poezijoje, kad Song epochos poetas Su Dong Po teigia, kad „jo paveikslai yra poemos, o poemos yra paveikslai“ (Cheng, 1977, p. 20).

Improvizacinio pobūdžiu, nuolatinėmis ritminių struktūrų transformacijomis, jų sklaida paveiklo erdvėje, artistiškais gestų judesiais, dinamiškų, kontrastingų formų kaita, jų variacijomis ir užrašymo maniera kaligrafija taip pat yra artima muzikinei kūrybai. Todėl kaligrafija buvo suvokiama ne tik kaip tapyba be vaizdų, bet ir kaip muzika be garsų. Kaligrafijos, muzikos ir šokio principai yra panašūs; todėl kaligrafijos traktatuose ritminės kaligrafinės struktūros dažnai vaizdžiai palyginamos su šokio menu, muzika, dėl jiems būdingo spontaniško ritminio ir improvizacinio pobūdžio. „Kaligrafijai visiškai taip pat kaip ir muzikai yra būdingas kaip vienas pamatinių elementų – ritmas. Kaligrafijos kūriniai akivaizdžiai išryškina įvairius ritmo pasikeitimus tankių storų ir lieknų plonų, lengvų ir pabrėžtinai akcentuotų, apvalių ir praskydusių linijų pėdsakų, greitų arba lėtų, šviesaus ar tamsaus atspalvio. Kaligrafas atskleidžia savo idėjų srautą visiškai taip pat kaip ir muzikas. Todėl kai kurie meno kritikai dažnai vertina kaligrafijos kūrinius kaip tam tikrą muzikinio kūrinio dalį“ (Chen Tingyou, 2003, p. 10). Iš tikrųjų subtilus ritmo ir muzikalių kaligrafinių struktūrų sąveikos jausmas yra neatsiejami didžiųjų kinų kaligrafijos meistrų kūrinių bruožai.

Iš čia plaukia tokios plačiai kaligrafų aplinkoje pasklidusios teptuko judesius apibūdinančios metaforos „teptuko šokis“, „teptuko muzika“, „teptuko žaismas“. Neatsitiktinai Tang epochos kaligrafas Zhang Hu formavo savo kaligrafijos stilių orientuodamasis ne tik į muziką, tačiau ir lanksčius, gracingus šokio judesius. Iš tikrųjų kiekvienas kaligrafo rankos judesys pasinėrus į meninės kūrybos procesą: švelnus, staigus, kampuotas, ovalinis, minkštas persisemia skirtingais Visatos energijos srautais, kurie jungiasi kaligrafijoje į vieningą visumą ir sąlygoja tolesnį improvizacijos elementų kupiną kūrybinį vyksmą. Teptuko struktūriniai ir linijiniai pėdsakai išplaukia iš menininko vidinės energijos ir daugybės skirtingų jo kūrybinio potencialo galių sutelktumo, spontaniškos energetinių impulsų sklaidos, todėl yra neprognozuojami. Pats kūrimo aktas čia atveria neišsemiamas spontaniškos kūrėjo improvizacijos galimybes.

Tapyba kaip tylioji poezija

Tapyba kinų menų klasifikacijos sistemoje įjungiamą į platesnę sąvoką *hua*, kuri, be tapybos, turi ir kitas semantines prasmes: paveikslas, piešinys, grafika, pagražinimas, vaizdinys, simbolis, linija, brūkšnys. Šioje imlijoje sąvokoje nėra aiškos takoskyros tarp tapybos, grafikos, graviūros, piešinio, monochrominio ir polichrominio vaizdavimo, kontūrinio piešinio ir kitokiomis mišriomis technikomis sukurtų meninių vaizdinių. Kita vertus, skirtingai nei Vakaruose asketiškais toninėmis meninės išraiškos priemonėmis artima grafikai monochrominė tapyba yra laikoma subtiliausia tapybos forma, kuri aukščiau vertinama nei spalvingumu besiremianti polichrominė tapyba. Ir galiausiai, skirtingai nei indų ir Vakarų estetikos ir dailės tradicijose, Kinijoje tapybos menas suartinamas ne su skulptūra, o daugiau su tomis pačiomis medžiagomis bei artimomis meninės išraiškos priemonėmis besinaudojančia kaligrafija.

Tapybos meno tradicijos Kinijoje – turtingos ir gilios. Jos šimtmečiais tobulinančią savo meninės išraiškos priemones tušo tapybą paverčia itin rafinuotu estetiniu požiūriu pasaulinės meno istorijos reiškiniu. Kinų ir Vakarų kultūros žinovas François Jullienas taikliai pastebi, kad „kinų tapybos istorija yra vienintelė palyginama su europietiška savo plėtotės ilgumu, dinamiškumu ir turtingumu – ji atsiskleidžia mums visai kitu pavidalu“ (Jullien, *La Grande*, 2003, p. 40). Kinų tapybos tradicijoje lyginant su kitomis civilizacinėmis tradicijomis regimas stipresnis filosofinis užtaisas, stipresnis simbolinio ir asociatyvinio mąstymo poveikis. Tapytojai, kaip ir poetai, Kinijoje identifikuojami su filosofais ir vadinami „didžiaisiais išminčiais“. Pagrindinis tušo tapybos tikslas – *pasinerti į gelmines būties paslaptis, atskleisti gyvenimo reiškinių esmę ir išryškinti subtilių žmogiškos sąmonės, kūrybinės dvasios poslinkių gimdomą artistiškumą ir eleganciją*. Šiems tikslams įgyvendinti sukuriamą savita spalvų, tonų, tuštumos, užuominų, metaforų, simbolinių kelionių tapybos vaizdinių pasaulyje poetika.



Zhao Mengfu. Rudens spalvos ant Qiao ir Hua kalnų. 1269 m. Spalvotas tušas, popierius

Skirtingai nei Vakarų tapybos tradicija, kuri remiasi regos principais, kinų tušo tapybos tradicija *pirmiausia yra „idėjų tapyba“, kadangi čia pagrindinis tapytojo dėmesys yra sutelktas ne į regimo pasaulio vaizdą, o į konkrečios idėjos perteikimą*. Iš tikrųjų kinų tautos genijaus subtilumas atsiskleidžia ne kaligrafijoje ir poezijoje (nors jos pasiekia neįtikėtinų aukštumų), o būtent peizažo tapyboje, kuri yra aukščiausia kinų kultūros tobulumo ir elegancijos išraiška. Šis reikšmingiausias tušo tapybos žanras savo ruožtu skatina rafinuotos peizažo tapybos estetikos atsiradimą.

Peizažas kinų tradicinėje peizažo tapybos estetikoje yra suvokiamas kaip neatsiejama mus supančio pasaulio dalis, kaip ir visi kiti objektai įjungtas į nuolatinių būties procesų metamorfozių srautą. Tušo tapyboje dažniausiai vyrauja neryškūs subtiliai niuansuoti sukurti iš siauros atspalvių gamos ar netgi visai monochrominiai vaizdiniai. Jų vertinimo kriterijai kinų estetikos tradicijoje neretai yra tolimi Vakarų klasikinės estetikos nuostatoms. Įpratę prie Vakarų tapybos kūrinių, kurie užgriozdinti daugybės detalių, išsiskiria ryškių spalvų gausa eilinis europietiškos tapybos tradicijoje susiformavęs meno mylėtojas suglumsta regėdamas brandžiai kinų peizažo tapybai būdingą spalvos ir kolorito santūrumą, stiliaus glaustumą, tuštumos ir neužpildyto paveiklo ploto estetinį reikšmingumą, didžiules vos paspalvintas popieriaus ar šilko ritinėlio erdves, estetinės užuominos ilgesį.

Gvildenant tušo tapybos specifiškumo problemas, negalima užmiršti ir kinų kultūroje įsigalėjusios „trijų didžiųjų menų“ (kaligrafijos, tapybos, poezijos) vienybės idėjos, jų iškėlimo menų hierarchijoje. Visi šie menai kinų estetikos tradicijoje siejami su menininko dvasios polėkių ir energetinių impulsų išraiška, o teoriniuose traktatuose kalbama apie jų vidinį sąryšingumą, meninės išraiškos priemonių jungtį. Todėl kinų kultūros tradicijoje *tapyba dėl jos galingo poetinio metaforinio užtaiso ir asociatyvinių ryšių su poezija bei simboliniais idėjos*

išraiškos principais buvo vadinama „tyliąja poezija“ (wusheng shi). Tame nėra nieko nuostabaus, kadangi, kaip minėjome, dauguma didžiųjų kinų tapytojų sėkmingai reiškėsi poezijos, kaligrafijos ir kituose meno ir mokslo srityse. Anot taiklaus Wing–Cheuk Chan pastebėjimo, „remiantis Kinijos meno filosofija, aukščiausias meno lygmuo gali būti atskleistas poezijos ir tapybos sąjungoje. Didi tapyba apima poeziją, o didi poezija apima tapybą. Tiesą sakant, poezija laikoma neregima tapyba, o tapyba – regima poezija. Pagrindinė šios vienovės priežastis glūdi jų bendroje prigimtyje: tai gamtos esmės atskleidimas. Poezija susitelkia ties gamybos procesu, laikinu Dao aspektu, tačiau tapyba ties konfigūracija, kosminiu Dao aspektu“ (Chan, Wing–Cheuk, 1985, p. 477).

Iki X a. tapyba savo reikšmingumu dar neprilygsta poezijai ir kaligrafijai, tačiau nuo XI a. ji jau vyrauja menų hierarchijoje. Socialinis tapybos autoritetas Kinijoje jos kultūros klestėjimo periodais buvo milžiniškas. Daugelis žymiausių kultūros atstovų, ministrų, netgi imperatorių buvo talentingi tapytojai ir subtilūs šios meno rūšies plonybių žinovai. „Ilgą laiką kinai vertina tapybos meną kaip vieną iškiliausių žmogiško genijaus saviraiškos formų ir todėl būtent tapyboje jie įkūnija savo pasaulio ir gyvenimo filosofijos sampratą“ (Cohn, 1948, p. 9).

Lyginant su Vakarų tapybos tradicija, kinų tušo tapyba yra *persmelkta stipresniu filosofinės ir religinės pasaulėžiūros meditaciniu, dvasiniu ir poetiniu užtaisu*, kuriam įtakos turi daoizmo ir čan estetikos išpuoselėtas gamtos harmonijos ir grožio poetizavimas. Vakarų tapybą He Qing vaizdžiai palygina su išsiliejančios iš kraštų triukšmingos upės vilnimis nušviestomis skaisčiais šviečiančios saulės, o kinų tapybą su tolumoje esančiu mėnulio šviesos nušviestu ežeru, kuriame girdimas ramus vandens bangų pliuskenimas. „Kinų tapyba yra veikiamą atmosferos arba vidinės tapytojo tylos ir gamtos tylos, kurios susipina, sutampa ir pakylėja į kosminę ir metafizinę tylą“ (He Qing, 1999, p. 11).

Seniausios tapybos užuomazgos kinų civilizacijos erdvėje yra paleolito ir neolito epochų kapavietėse aptinkami asketišku stiliumi atlikti įvairiais mitiniais, maginiais simboliais ir vaizduojamos dailės motyvais papuošti keramikos ir medžio dirbiniai. Iš jų ilgai išsirutulioja tapiniai, vaizduojantys įvairius dievus, mitinius personažus ir skirtingus gamtos bei kasdienio žmonių gyvenimo reiškinius. Vienas ankstyvųjų kinų tapybos teoretikų Xie He (V a.) rašo, kad „apie tapybos ištakas legendos sako tik tai, kad ji kilo iš dievų ir dvasių, tačiau jų niekas neregėjo ir negirdėjo“ (Xie He, 1965, p. 65).

Ankstyvieji sienų tapybos pavyzdžiai puošiantys rūmus, kapavietes ir šventyklas yra datuojami Rytų Zhou dinastijos valdymo laikais, t. y. apie 1200 m. pr. m. erą. Vėlesnė sienų tapyba gyvavusi Han imperijos laikais savo atlikimo maniera, siužetais ir stiliumi yra artima kitų didžiųjų civilizacijų analogiškomis tapybos formoms. „Nors Han dinastijos valdymo metu klestėjo menas, – rašo François Cheng, – tačiau nebuvo daug tapytų darbų. Daugelio šventyklų ir rūmų sienos buvo išdekoruotos freskomis, kurių jau nebėra. Šios epochos tapy-

bą galima geriausiai atkurti per stilizuotas ir graviruotas akmenyse ar stelose figūras ir per gausius aprašančius tekstus. Kita vertus, šios sienų freskos šventyklose ir rūmuose išplaukia arba iš mitinių siužetų, arba semiasi įkvėpimo iš konfucinių šaltinių“ (Cheng, 1981, p. 10). Monumentalioji freskų tapyba atgimsta ir pasklinda Kinijoje dar keliomis bangomis kartu su iš Indijos plintančiu budistinės kultūros sklaidos srautu III–VII ir XII–XIV a. Ji, lyginant su kinų tušo tapyba, yra daug artimesnė Vakarų ir indų monumentalios tapybos tradicijoms.

Tačiau kinų estetinio fenomeno savitumas giliausiai atsiskleidžia ne monumentaliosios freskų tapybos, o su kaligrafija savo istorinėje raidoje glaudžiai susijusioje ir vėliau suklestėjusioje tušo tapybos tradicijoje. Kinų tušo tapyba ženkliai skiriasi nuo Egipto, Indijos, Antikos, Bizantijos ir Vakarų tapybos tradicijų, kadangi joje vyrauja skirtingi estetiški principai, kitoks kūrėjo santykis su tikrove, dailininko naudojamos parankinės medžiagos, meninės išraiškos priemonės, kompozicijos samprata, vaizdavimo būdas, spalvos, meistriškumo samprata, vyraujantys žanrai, siužetai, motyvai ir įvaizdžių sistemos. Tušo tapybos paveikslai tapomi vertikaliuose arba horizontaliuose šilko ritinėliuose, arba popieriuje iš natūralių pigmentų padarytu juodu arba spalvotu tušu, pasitelkiant, kaip ir kaligrafijoje, minkšto lankstaus teptuko teikiamas meninės išraiškos galimybes.

Kinų tapiniams svetimi Vakarų tapybos tradicijoje išplitę paveikslų erdvę apribojantys rėmai. Jų tapybos ritinėlis tiek savo forma, tiek ir funkcijomis ženkliai skiriasi nuo vakarietiško apčiuopiamais rėmais apribotos paveikslų sampratos. Jis neatlieka pastovios sieną puošiančios funkcijos, nekabinamas visuotinei apžvalgai, o ištraukiamas iš specialiai saugojimui skirtų dėžučių ir pakabinamas tik konkrečiam meninės kontempliacijos aktui, vėliau vėl susukamas ir padedamas kaip brangenybė saugojimui specialioje tapybos ritinėliams skirtoje dėžutėje. Todėl kinų meno suvokėjo santykis su tapybos kūriniu yra intymesnis, daugiau ritualizuotas. Kitas esminis Vakarų ir kinų tapybos skirtumas, kad pastarosios ypač spontaniškų krypčių šalininkams nepaprastai svarbus su gyvybiniu polėkiu susijęs energetinis principas ir siekimas peržengti europietiška tapybos tradicijai būdingus akademinis apribojimus, kadangi meno kūrinio vertė čia neatsiejama nuo jame kūrėjo galingo energetinio užtaiso.

Popieriuje ir šilko ritinėliuose tapomi tušo tapybos paveikslai pradeda plisti IV–V amžiais. Kaip savita pasaulietinio meno rūšis ji užgimsta intelektualų ir aristokratijos aplinkoje senovės ir viduramžių sandūroje po Han imperijos žlugimo Šešių dinastijų laikotarpyje. Nepaisant pasaulietinės kilmės tušo tapyboje įvairiais istorinės raidos tarpsniais regimas su jos kilme susijusių maginių bei sakralinių aspektų vaidmuo. Vėliau ji formuojasi veikiant daoistinėms estetinėms idėjomis, ką liudija plintantys tapyboje pirmiausia daoistiniai, o kiek vėliau ir čanbudistiniai religiniai siužetai. Ankstyvieji IV a. tušo tapybos kūriniai dar tolimi nuo vėlesnių amžių tapiniams būdingo galingo dvasinės energijos užtaiso ir meninės formos rafinuotumo. Juose peizažas yra dar tik pagalbinis fonas, kuriame vaizduojamos vyravusios to meto vaiz-

dinėje sistemoje kariatos, arkliai, skirtingus darbus dirbančios ar besiilsinčių žmonių figūros. Šie kūriniai neretai yra nenatūralių spalvų, grubios atlikimo manieros, kas itin akivaizdu vaizduojant medžius, uolas ir kalnus.

Ankstyviausių peizažo tapybos pavyzdžių neišliko, tačiau remiantis rašytiniais šaltiniais manoma, kad jos užuomazgos monumentaliojoje freskų tapyboje pradeda skleisti apie IV a. pr. m. erą. Tiesa, iki mūsų laikų išliko vaizduojantys mitologines scenas su peizažo elementais graviruoti reljefai ir akmens stelos, taip pat piešiniai ant šilko ir lakuoto medžio, kuriuose žmonių figūros susipina su kraštovaizdžiais. Tušo tapybos kaip savarankiškos meno rūšies atsiradimas dažniausiai siejamas su IV–V a. gyvavusio Gu Kaizhi ir ankstyvųjų peizažo meistrų Zong Bing ir Wang Wei (415–443) kūriniais, kuriose ji glaudžiai siejasi su kaligrafija ir poezija. Trijų didžiųjų kinų menų kaligrafijos, tapybos ir poezijos vienybės principas ypatingą populiarumą įgauna IV–V a. išsiskleidusiame *fengliu* („vėtros ir srauto“) sąjūdyje. Vienas įtakingiausių *fengliu* estetikos šalininkų kinų poezijos genijus Tao Yuanming teigia, kad kai kūrėjas „nepajėgia išreikšti savo minties tapybinėmis meninės išraiškos priemonėmis, tuomet piešia hieroglifus, kai nepajėgia išreikšti savo minties raštu – tapo paveikslus“ (cit. pagal Vinogradova, 1972, p. 8). Toliau jis aiškina, kad „kaligrafija ir tapyba yra skirtingi to paties kūno (*tong ti*) pavadinimai“ (cit. pagal Hu Sterk, 2004, p. 63). Tiesą sakant, tapybos, kaligrafijos ir poezijos meninės išraiškos priemonių suartėjimas regimas ir pirmojo peizažo tapybos atstovo ir teoretiko Zong Bing kūryboje. Joje aukštinamas tylus meditacijoje paskendusio peizažo tapybos meistro santykis su didžiąja gamtos grožio poezija.

Valdant Sui ir ypač Tang dinastijoms, intensyviai besiplėtojanti tušo tapyba keičiasi, įgauna didesnę meninės išraiškos priemonių įvairovę ir subtilumą. Greta daoistinių, sparčiai plinta iš čanbudistinių siužetų, kurių poveikis jaučiamas daugelio ankstyvųjų tapytojų kūryboje. Žymiausiais šio tarpsnio tapybos meistrais tampa Li Sixun (651–716), jo sūnus Li Zhaodao (aktyvi veikla apie 670–730), Wu Daozi (680–760), Wang Wei (701–761). Wu Daozi yra priskiriamas prie didžiųjų ankstyvosios kinų tapybos meistrų, kurio kūryboje išryškėja naujos tendencijos. Jo polinkis išryškinti vingrios muzikalios linijos nei spalvos svarbą paveikia vėlesnės tapybos raidą. Įvairių menų glaudaus persismelkimo procesas itin akivaizdus kito Tang epochos genijaus, puikaus tapytojo, poeto, kaligrafo ir muzikanto Wang Wei čanbudistinių estetinių idealų įtakoje susiformavusioje filosofinio peizažo koncepcijoje. Joje polinkis į asketišką kaligrafišką tapymo manierą, monochrominę spalvos sampratą, glaudžiai siejasi su poetišku psichologizuotu požiūriu į kūrybą ir gamtos suvokimą. Kai jis netapydavo ir nekurdavo eilių dažnai muzikuodavo žvelgdamas į tai kaip svarbią savo meninės kūrybos proceso dalį disciplinuojančią mintis ir nuteikiančią veiksmingam meninės kūrybos procesui. Jo universalių siekių persmelktoje kūryboje tapytojo, poeto, kaligrafo ir muziko įgūdžiai tarsi susilydo. Į paveikslus sumaniai inkorporuotos kaligrafiškos muzikalios eiles suteikia jo tapiniams ypatingą

poetiškumą. *Fengliu* šalininkai ir Wang Wei savo kūrybiniais ieškojimais ir atradimais skatina šlovingos *wenrenhua* (intelektualų) tapybos tradicijos užgimimą, kurioje ryškėja kokybiškai naujas tapybos suartėjimas su kaligrafija ir poezija.

Kita vertus, Tang ir Penkių dinastijų tapytojai, įsisavinę naujas technines meninės išraiškos ir virtuoziško teptuko valdymo galimybes, siekia atsiriboti tapybą nuo kaligrafijos ir įtvirtinti jos elito aplinkoje augantį socialinį prestižą. Tai itin akivaizdu tampa Tang imperatorių nuostatose, kai klesti prie imperijos valdovų rūmų įkuriamos vaizduojamosios dailės akademijos, o provincijoje plinta vietinės dailės mokyklos.

Su dailininkais profesionalais tuomet tušo tapyboje reiškiasi ir nepriklausomi dažniausiai aristokratų, valdininkų ir vienuolių socialiniams sluoksniams priklausantys tapytojai, kurių siekis vaizduoti kraštovaizdžio grožį ir kitus siužetus skleidžiasi kaip ryški anksčiau susiformavusios kaligrafijos estetinių principų ir meninės išraiškos priemonių įtaka. Tapybos kūriniai su kaligrafiškai užrašytais glaustais poetiniais tekstais buvo plačiai kultivuojami ne tik menininkų, vienuolių, tačiau pirmiausia imperatorių šeimose bei rūmų ir provincijos aukščiausių rangų aristokratijos ir valdininkijos aplinkoje.

Plėtojantis vaizduojamajai dailiai ilgainiui susiformuoja širmų, pakabinamų ritinių, albumų, vėduoklių tapyba, klostosi savita tapybos žanrų hierarchija: religinis, buitinis, peizažo, medžių ir namų, paukščių ir gyvūnų, gėlių, bambuko ir pan. Iš jų svarbiausias pagal poveikį vėlesnei kinų meninės kultūros raidai, o taip pat teorinės refleksijos aspektu yra peizažo tapybos žanras, kuriam daugiausiai skirta estetinių traktatų. Mi Fu savo „Tapybos istorijoje“ teigia: „pradžioje yra paveikslai, vaizduojantys budistinius siužetus, toliau – peizažai, teikiantys „neišsenkantį džiaugsmą, tarp jų patys gražiausi yra vaizduojantys ūkus ir debesis, toliau seka bambuko ir akmenų tapyba, o po jų – gėlės ir augalai. Tapyba gi vaizduojanti gražias moteris ir žanrą „kailiai ir plunksnos“ (žvėrys ir paukščiai) yra skirti „tik aukštuomenės žmonių pasilinksminimui. [Tokių paveikslų] negalima rodyti greta grynų meno brangenybių“ (par. 158, Mi Fu, 1983, p. 175). Čia Mi Fu brėžia skirtį ne tiek tarp jo gyvenimo metu aiškiai išsikristalizavusių tapybos žanrų, tačiau ir kreipiasi į didžiųjų tapybos meistrų sukurtų kurinių galingą dvasinę užtaisą. Klasikiniuose kinų tapybai skirtuose traktatuose ši meno rūšis dažniausiai skirstoma į keturis pagrindinius žanrus: 1) peizažo, 2) žmonių ir daiktų, 3) gėlių ir paukščių, 4) augalų ir vabzdžių. Kiekvienas iš jų pasižymi savitais bruožais, istorija ir didžiais šių žanrų srityje dirbusiais tapybos meistrais. Pradedant Tang ir Song dinastijų valdymo laikais vis akivaizdžiau tapybos žanrų hierarchijoje įsivyrąja peizažas, su kuriuo ir siejasi svariausi kinų tapybos laimėjimai. Aukštą meniškumo lygį pasiekusi peizažo tapyba *tampa iškiliausia kinų tautos genijaus sukurta meno forma, kurioje atsiskleidžia charakteringi tušo tapybos bruožai, pirmiausia jos glaudus ryšys su kaligrafija ir poezija, galingas filosofinis užtaisas, asociatyvumas, potraukis simbolinei raiškai ir estetinei užuominai.*



Wu Zhen. Meškeriojas. 1352 m. Tušas, popierius

Minėtas tapybos ryšių su kaligrafija ir poezija leitmotyvas skamba įvairių epochų tapybos estetikos traktatuose. Tame neabejotinai yra daug tiesos, todėl tarsi pratęsdamas savo pirmtakų mintis Shi Tao pabrėžia, kad „nors tapyba ir kaligrafija yra skirtingos meno rūšys, tačiau savo technika jos yra tapačios“ (Shi Tao, 1978, p. 84). Iš tikrųjų tapybai kaip ir kaligrafijai vienodai svarbus paveikslas erdinių, kompozicinių, daugybės teptuko valdymo technikos, energetinių impulsų įvaldymo problemų sprendimas ir *poetišumas* perteikiant idėją. Iš tikrųjų poetinio prado išryškinimas kūrinyje yra vienas pagrindinių peizažo tapybos estetikos traktatuose keliamų dailininkui uždavinių. Subtiliai į paveikslą erdvę įkomponuotos ir kaligrafiškai užrašytos eilės tarsi papildė peizažo vaizdinius, išryškina užslėptas simbolines prasmes, estetinė užuominų kalba atveria naujas meninių vaizdinių suvokimo erdves.

Tiesą sakant, tapybos ir poezijos harmoningos sąveikos idėja būdinga ne tik kinams, tačiau ir Antikos bei Vakarų meno tradicijai. Prisiminkime romėnų poeto Horacijaus sparnuotą frazę *Ut pictura poesis* („poezija kaip tapyba“), kuri pabrėžia poetinio ir tapybinio vaizdinio panašumus. Tačiau Vakarų tapybos tradicijoje lyginant su kinų, Horacijaus teiginys skamba tik kaip graži frazė, kadangi kinų estetinėje ir meno tradicijoje šis ryšys, skirtingai nei antikos ar Vakarų, yra fundamentalus, visa aprėpiantis. Tapybos ir poezijos dvasinės giminystės leitmotyvas nuolatos skamba daugelio didžiųjų kinų peizažo tapybos meistrų ir teoretikų, pavyzdžiui, Wang Wei, Su Shih, Zhang Yanyuan, Wen Tong, Wang de Yanling ir kitų traktatuose. Čia norėčiau priminti, kad daug didžiųjų kinų (šią tradiciją perėmė korėjiečiai ir japonai) tapybos meistrų buvo ir pripažinimą įgavę poetai. Ir galiausiai tikriausiai neatsitiktinai tarp kinų menininkų gyvuoja plačiai paplitęs požiūris, kad „poezija yra neregima tapyba, o tapyba yra regima poezija, kuri suvokiama akimis“.

Glaudus vaizdo ir teksto ryšys kinų dailėje susiformuoja iš senovės kinų vaizdinio pasaulio suvokimo koncepcijos. Juk tapyba ir iš rašto išsirutuliojusi kaligrafija, turi bendras ištakas,

artimus kūrybos principus. Vadinasi, poeziją ir tapybą sieja menų hierarchijos viršūnėje esanti kaligrafija, kuri suvokiama kaip dvasingiausias menas lyginant su tapyba, poezija, muzika ir kitais menais. Zhang Yanyuan tarsi apibendrindamas senovės kinų požiūrius teigia, kad tapyba ir kaligrafija nėra žmonių išradimas, nes „ji atsirado natūraliai, gamtoje, o ne iš kieno nors žodžių ar veiksmų“ (Zhang Yanyuan, 1975, p. 335).

Vaizdas ir *tekstas* kinų peizažo tapyboje gyvuoja greta, siejasi vienas su kitu ir papildo vienas kitą. Tai akivaizdžiai regime daugelio didžiųjų kinų peizažo tapybos meistrų kūriniuose, kuriuose tapybinį vaizdinį papildo kaligrafiškai užrašytas poetinis tekstas. Tačiau ypatingas tapybos ir poezijos suartėjimas regimas Ming epochoje iškilusioje vadinamoje *Wu* (dabar Sudžou) mokykloje, kurioje nuosekliai tekstas yra iliustruojamas vaizdiniais, pasitelkiant įvairias literatūrinių šaltinių citatas. Šios mokyklos plėtojama glaudžios skirtingų menų sąveikos tradicija įgauna „poezijos tapyboje“ pavadinimą. Tokio pobūdžio kūrinių tikslas padėti meno mylėtojams „klajoti“ meninių vaizdinių įkvėpto teksto erdvėje. Šiandien galime tik apgailestauti, kad Ming epochos menininkai ir teoretikai, laikydami tokius kūrinius savaime suprantamais, neskyrė jokio dėmesio juose išryškėjusių teksto ir vaizdo ryšių teoriniams apmąstymams.

Akademikų dailės tradicijai iššūkį metę įvairiapusiškai išsilavinę intelektualų (*wenrenhua*) mokyklos atstovai Su Shi ir Mi Fu, atsiriboję nuo akademinei dailei būdingo normatyvumo, grožio ieško slėpiningoje gamtos poetikoje, jos harmonijos formų įvairovėje. Jie įkvėpimo versmes suranda ankstesnėse spontaniškos tapybos tradicijose, ypač *fengliu* šalininkų, jungusių trijų didžiųjų menų laimėjimus kūryboje. Vadinasi, intelektualų estetikoje atgimsta ir galingai išsiskleidžia *fengliu* meistrams ir Wang Wei (701–761) būdingas kaligrafijos, tapybos ir poezijos persismelkimas. Šias estetiškes nuostatas plėtojantys intelektualų lyderiai Su Shi, Mi Fu siekia išryškinti tapybos, kaligrafijos, poezijos ir muzikos vidinius ryšius, muzikalių ir poetiškų tapybinių vaizdinių persismelkimo galimybes. Iš tikrųjų kaligrafiškai įkomponuotos eilės jų tapiniuose papildo meno kūrinius naujomis užslėptomis prasmėmis, suteikia jiems papildomą vaizdingumą, simboliškumą ir metaforiškumą, kuris suvokėjams asocijuojasi su gelme.

Poetiškumo dvasios prisodrintą grožio sampratą jie peizažuose perteikia harmoningomis linijomis, spalvomis, kaligrafiškai užrašytomis eilėmis, kurios išreiškia jautriausius emocinius išgyvenimus. Rafinuotoje poetinių įvaizdžių prisodrintoje intelektualų peizažo tapyboje išryškėja reakcija į Akademijos narių aplinkoje kultivuojamas realistinio stiliaus nuostatas. Iš čia plaukia daoizmo ir čan estetinių idealų paveiktų intelektualų natūralaus spontaniško meistriškumo ir poetinių kūrybinės dvasios polėkių aukštinimas.

Intelektualų pasėtos poetinio prado aukštinimo sėklos vėliau išbujoja Pietų Song ir Yuan dinastijų valdymo laikais, kai itin vertinama rafinuotos ir artistiškos *wen* kultūros dvasia. „*Wen*, – rašo intelektualų estetikos žinovė Nicole Vandier – Nicolas, – atspindi giliausią intelektualų dvasios esmę. Kartu su poezija, kaligrafija ir tapyba ji suvokiama lygiavertė meninei

kūrybai išraiška“ (Nicole Vandier-Nicolas, 1983, p. 7–8). Iš dvasinio prado svarbos kūryboje sureikšminimo plaukia egzaltuotas intelektualų poetinio prado kultas. Todėl *poetiškumas* tapyboje tampa gero skonio ir dailininko kūrinio estetiškos vertės vienu svarbiausiu kriterijumi. Jis privalo subtilių metaforiškų vaizdinių kalba perteikti slėpiningą poezijos dvasią savo kūriniuose. Kadangi kinų poetinė kalba dėl hieroglifų rašto situatyvumo yra ganėtinai miglota, kupina daugybės poteksčių, asociacijų ir netikėtų vaizduotės polėkių, todėl poetinio prado išryškinimas tapybos kūrinyje tampa vienu sudėtingiausių uždavinių liudijančių apie konkretaus dailininko talento jėgą.

Todėl poetiškumo dvasios perteikimas kinų peizažo tapybos tradicijoje tampa vienu svarbiausių dailininkų kūrybinių siekių, reikalaujančių poezijos ir kaligrafijos subtilių įvaldymo. Tang epochos peizažuose kaligrafiški poetiniai užrašai yra glausti, jie daromi smulkiu šriftu paveikslo vaizdinėje sistemoje neišsiskiriančiose vietose. Song dinastijos peizažuose jie jau plečia savo įtakos sritį ir užima reikšmingesnę vietą paveikslo kompozicijoje, tarsi pabrėždami intelektualų estetikai svarbų *poetiškumo* aspektą. Įdėmiau žvelgiant į Penkių dinastijų ir Song epochos didžiųjų tapybos meistrų Jing Hao, Li Cheng, Fan Kuan, Guo Xi, Li Tang, Liang Kai, Ma Yuan, Xia Gui peizažus, darosi akivaizdu, kad vis dažniau atsirandantis saikingas poetinis kaligrafinis užrašas yra pajungtas vieningai kuriamo vaizdinio sistemai. Šios savybės su išraiškingos linijos grožio ir santūraus spalvinio sprendimo elegancijos, šlapio, šviesaus tušo, tankių, retų, vertikalinių, horizontalių brūkšnių harmoningos sąveikos išryškinimu atsispindi geriausiuose nuotaikinguose to meto čan estetikos dvasia sukurtuose Ma Yuan ir Ma Lin peizažuose. Greta kaligrafinių užrašų, tapyboje plinta dailininko dedamas paveikslo kampu tyje rusvos spalvos kvadratinis personalinis antspaudas, kuris, sumaniai įjungtas į paveikslo kompozicinę sistemą, išryškina vyraujančios nuotaikos svarbą ir pastovumą. Šiaurės Song dinastijos valdymo metu tapyba jau įgauna aukščiausios meno rūšies nustelbiančios savo svarba kaligrafiją statusą.

Tapybos, poezijos ir kaligrafijos suartėjimas ir susipynimas po mongolų okupacijos Yuan epochoje ženkliai stiprėja, vis didesnę įtaką dailėje įgauna čan peizažo tapybos estetikos šalininkai. Jie ypatingą dėmesį teikia emociniam „poetiškumo“ aspekto išryškinimui peizažuose, o kiti tapybos žanrai šioje tragizmo kupinoje epochoje tarsi nuslenka į antrą eilę. Kaligrafiški užrašai didėja pagal apimtį, tai yra užrašomų hieroglifų skaičiumi ir užimama vieta paveikslo kompozicinėje erdvėje; poetinės minties proveržiai užrašomi gerai matomose peizažų vietose, jie įjungiami į bendrą paveikslo kompoziciją ir funkcionuoja kaip neatsiejama jo vaizdinės sistemos dalis.

Aktyvindami kaligrafijos vaidmenį Yuan epochos peizažo meistrai Wu Zhen, Ni Zhan, Huang Gongwang kartu išsaugoja skirtingų vaizdinių ir kaligrafinių poetiškų sistemų susipynimo pusiausvyrą, atsispindinčią sudėtinguose asimetriškose kompozicijų sprendimuose.

Vaizdinėje šių tapytojų paveikslų sistemoje akivaizdžiai vyrauja tapyto peizažo poetiški ir nuotaikingi elementai, kurie papildomi vaizdinei sistemai būtinais neretai daug erdvės užimančiais kaligrafiškais užrašais.

Vėliau ypač Xu Wei (1521–1593) kūrinuose kaligrafinių užrašų svoris tolydžio auga, poetinės kaligrafiškai užrašytos eilės neretai užima ženklų paveikslų kompozicijos dalį. Skirtingos spontaniško stiliaus tapybos kryptys perėmė ir toliau savitai plėtojo kaligrafijos menui būdingus spontaniško rankos judesio principus, kurių poveikis ryškus posakiuose „raštu išreikšti idėją“ (*xieyi*) ir „raštu išreikšti tiesą“ (*xiezhēn*). Tradicinės kinų tapybos žanras, kuriame ryšys su pamatiniais kaligrafijos meno principais yra itin stiprus, būtų bambuko tapyboje. Šią tendenciją akivaizdžiai regime pripažinto šio žanro meistro, priklausiusio garsiajai aštuonių ekscentriškų Yangzhou grupėi, Zheng Xie (1693–1765), plačiau žinomo Zheng Banqiao slapyvardžiu, kūrinuose.

Gvildenant geriausių kinų tapybos pavyzdžių savitumą ir jų emocinio poveikio galią, būtina užsiminti apie didiesiems kinų peizažo tapybos meistrams būdingą stiliaus glaustumą, sugebėjimą apsiriboti minimaliausiomis meninės išraiškos priemonėmis ir galėjimą jomis pasiekti maksimalų estetinio poveikio efektą. „Tapyboje išgauti sudėtingumą nesunku, sunkumas glūdi – supaprastiname. Itin didi turi būti apibendrinimo galia dailininko dirbančio „sudėtingos įvairovės“ stiliuje“ (Huang Binhong, 1969, p. 498). Iš tikrųjų daugelio didžiųjų kinų peizažo meistrų kūrinuose beveik neaptiksime Vakarų, indų, Bizantijos ir kitoms didžiosioms tapybos tradicijoms būdingų perkrovimų detalėmis, nesaikingų spalvos galimybių panaudojimų.

Vadinasi, svariausi kinų tradicinės vaizduojamosios dailės laimėjimai pirmiausia siejami su unikalia peizažo tapybos estetika ir jos įtakoje sukurtu įstabiu kompozicijos, spalvos ir formos harmonija dvelkiančiu peizažo tapybos fenomenu, kuris savo viršūnę pasiekia Song meistrų kūrinuose. Nors jie kuria idealios, o ne realios gamtos harmoningą vaizdinį, tačiau humanistinio patoso kupini tapiniai giliai išreiškia intelektualų, artistiskai mąstančių ir subtiliai suvokiančių estetinių ir meninių vertybių svarbą žmonių dvasinį pasaulį. Šių tapytojų kūrinuose peizažo žanras pasiekia jokiai kitai pasaulio tapybos tradicijai nepasiekiamų dvasinio skrydžio aukštumų.

Skulptūros formų įvairovė

Skirtingai nei egiptiečių, asirų, persų, graikų ir indų meno tradicijose, kuriose skulptūros menas glaudžiai suaugęs su turtinga ir įvairaus stiliaus bei formų architektūros tradicija, kinų menų sistemoje skulptūra neįgauna tokio svarbaus vaidmens, kadangi akivaizdžiai nustelbiama elitiniuose



Budistiniai skulptūriniai reljefai, iškalti uolose Dazu vietovėje.
VII–X a.



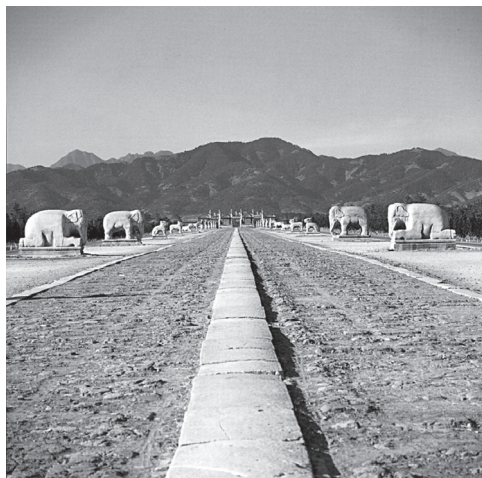
Qin imperatoriaus mauzoliejaus terakotinė
kariuomenė. 246–208 m. pr. m. e.

visuomenės sluoksniuose kultivuojamos kaligrafijos, tapybos, poezijos ir muzikos. Skulptūra dėl pabrėžtinio medžiagiškumo ir glaudaus ryšio su amatininkystės tradicijomis traktuojama kaip visaverčio meno statuso dar neįgijusi daugiau *darbinės* nei *kūrybinės* veiklos sritis, todėl jai būdingas anonimiškumas. Daugybės garsiausių kinų skulptūros tradicijos kūrinių autorių pavardės dėl šios priežasties yra nežinomos.

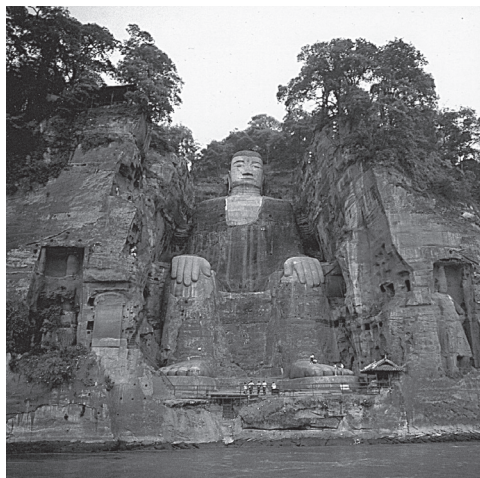
Tradicinėje kinų skulptūroje galima išskirti kai kurias indų, Artimųjų Rytų ir senovės graikų civilizacijoms būdingas kiek savitai besiplėtojančias skulptūros formas: bareljefus, monumentalią skulptūrą, aptinkamą daugybės valdovų ir kitų didžiūnų, karo vadų laidojimo kompleksuose, artimų indų budistinės skulptūros tradicijai monumentalią uolų vienuolynų arba uolose išskobtą skulptūrą, dekoratyvią šventyklų skulptūrą, stambią terakotinę ir smulkią laidotuvių skulptūrą, dekoratyvią taikomąją skulptūrą, įvairius skulptūrinius reljefus, iškaltus skirtinguose akmenyse. Po kinų imperijos žlugimo plėtojasi monumentaliai Vakarų skulptūrai artimos ir daugelis kitų modernios skulptūros formų.

Han imperijos laikų skulptūroje, ypač II a. bareljefuose, regime daug panašumų su dekoratyviais subtiliu linijiniu piešiniu išsiskiriančiais persų ir asirų bareljefais. Šiuos stiliaus ir plastinių formų panašumus tikriausiai galime paaiškinti gausėjančiais prekybiniais ir kultūriniais ryšiais su Persų imperijos teritorijoje skirtingu metu išsiskleidusiais Baktrijos, Partos, Horasano, Nišapūro kultūros ir meno centrais, kuriuose ji tradiciškai buvo išplitusi.

Šešių dinastijų ir Tang epochos laikais skulptūra pasiekia savo klestėjimą ir intensyviai plėtojasi iki XIII a., paskui palaipsniui menkėja ir išgyvena nuosmukį. Kinų monumetalioji skulptūra lyginant su kitų civilizacijų skulptūros tradicijomis išsiskiria kai kuriais specifiniais bruožais, pirmiausia harmoningo santykio tarp kanono keliamų reikalavimų, realistiškumo,



Ming ir Qing dinastijų imperatoriškieji mauzoliejai

Didysis Lešano Buddha, Sičuanio provincija.
Aukštis 70,7 m, 713–803 m.

ekspresijos ir atskirų charakteringų detalių dekoratyvumo. Kalbėdami apie kanonizavimo tendenciją galime teigti, kad daug panašių formalių ir kompozicinių sprendimų regime įvairiose epochose ir skirtingos plačios kinų imperijos regionuose. Kanoniškumas čia reiškiasi kaip savitas konkrečių gyvūnų detalių simbolinis traktavimas. Ypatingas kinų skulptorių dėmesys ekspresijai yra paaiškinamas energetinės meninės kūrybos koncepcijos poveikiu, kurios menkesnė įtaka regima į meditacinių ir rimties aspektų išryškinimą nukreiptoje čanbudistinėje tradicijoje vaizduojančioje Buddhą ir kitus šios krypties panteono religinius personažus. Čia kaip ir įvairių gyvūnų skulptūrose pagrindinis dėmesys kreipiamas į simbolinę prasmę turinčių dekoratyvių kanoniškų detalių išryškinimą.

Kinijoje, nors ir vyrauja rašto žodžio kultūros kultas, tačiau greta skleidžiasi ir kitas panašus į Egipto pomirtinio gyvenimo kultas, todėl daug vertingų skulptūros meno kūrinių išlieka laidojimui skirtuose imperatorių ir kitų įtakingų valstybės veikėjų memorialuose. Tad galime teigti, kad iš daugybės tradicinės skulptūros formų estetiniu požiūriu svarbi yra laidotuvių kompleksų monumentalioji skulptūra, kurios reprezentatyvūs pavyzdžiai yra išdėstomi prie vadinamojo „dvasios kelio“, vedančio į centrinę memorialinio ansamblio dalį. Tai dažniausiai Han, Tang ir Ming epochų abiejose tokio kelio pusėse išdėstytos poros stambių simbolinę prasmę turinčių realių ar mitinių gyvūnų liūtų, dramblių, žirgų–drakonų, vienaaragių, arklių, tigrų, bulių, šernų stambios apimtinės skulptūros. Iš garsiausių šio tipo skulptūros pavyzdžių pirmiausia verta išskirti II a. per. m. e. skulptūras Šensi provincijoje prie Maolinio pilkapio ir toje pačioje provincijoje Tang epochos Cianlinio pilkapius, prieigas prie kurių puošia įspūdin-

gos monumentalios gyvūnų figūros. Pastarasis kompleksas išsiskiria savo monumentalioomis statiškoms gyvūnų figūromis, kurioms būdingas natūralizmas, formų apibendrinimas, sąlyginumas, masyvumas. Greta regime ir natūralaus dydžio su visa karine apranga kariūnus. Jų veido bruožai ir aprangos detalės dekoratyviai stilizuotos.

Kiek kitoks yra skulptūrų ansamblis Ming dinastijos įkūrėjo Zhu Yuanzhang laidojimo komplekse netoli Nankino. Kelyje į aukštesnėje vietovėje esančią kapavietę buvo nutiesta „dvasių alėja“, kurioje išdėstyta 14 porinių iš granito iškaltų realių ir mitinių gyvūnų figūrų: liūtų, dramblių, kupranugarių, vienaaragių ir kitų gyvūnų. Lyginant su analogiškais mūsų aptartomis Tang epochos skulptūromis, šiame komplekse ženkliai sumažėja jų dydis, tačiau išlieka panašus jų traktavimo natūralizmas, skobiamų formų masyvumas, statiškumas, tik plastinių formų pateikimo stilius yra rafinuotesnis. Čia atsiranda įvairios dekoratyvios ornamentinės struktūros, skulptūrų pozos yra natūralesnės ir gracingesnės.

Kita nemažiau svarbi monumentaliosios skulptūros forma yra olose išskobta budistinių vienuolynų skulptūra, kuri skverbiasi į Kiniją nuo trečio amžiaus, tačiau apogėjų pasiekia valdant Tang dinastijai. Ji išsiskiria išpūdingais masteliais ir apibendrintomis formomis. Ši skulptūros tradicija glaudžiai susijusi su iš Indijos plintančiomis budistinės skulptūros formomis; įvairiais apibendrintais Buddhos, archatų, bodisatvų ir kitų budistinio dievų panteono vaizdiniais, kurie dvelkia asketiškumu, paslaptینگumu ir elegancija. Lyginant su indiška budistinės skulptūros tradicija, kinų menininkai daugiau pabrėžia skulptūrinės formos masyvumą ir linksta į platesnius vaizdinių apibendrinimus.

Kita specifinė kinų skulptūros forma yra plačiai paplitusi dažniausiai smulki laidojimo skulptūra, kuri vaizduoja žmonės, karius, žirgus ir įvairius kitus gyvūnus, lydinčius laidojamą asmenybę į pomirtinį gyvenimą. Tai dažniausiai terakotinės, iš akmens, medžio, metalo sukurto skulptūros, kurios yra įvairaus dydžio ir formų. Garsiausi išlikę šią skulptūros raidos tendenciją reprezentuojantys kūriniai yra Qin imperatoriaus Shi Huang Di milžiniškos terakotinės kariuomenės karių ir žirgų skulptūros, kurios išsiskiria pabrėžtinai realistine kuriamų vaizdinių traktuote. Panašiuose laidojimo ansambliuose aptinkama ir daugybė kitokios iš įvairių medžiagų pagamintos, netgi spalvotos ir glazūruotos skulptūros, vaizduojančios šokėjas ir įvairius gyvūnus, pavyzdžių.

Dar viena reikšminga skulptūros rūšis yra šventyklų skulptūra, kuri pradeda plėtotis Han dinastijos valdymo metu, tačiau reikšmingas pakilimas regimas Tang ir Song epochose, kada sukuriami daug didingus šventyklų ansamblius puošiančių skulptūrų. Estetiniu požiūriu mažiau reikšminga yra plačiai paplitusi Kinijoje smulki dekoratyvinė taikomoji skulptūra ir dekoratyvinės rūmų, pilių, apsauginių sienų, laidojimo memorialų dekoravimo funkcijas atliekantys iš įvairių akmens rūšių išskobti reljefai, kurie, nors yra įvairių formų, tačiau nepretenduoja į estetinį subtilumą ir vertę.

Atskira plačiai išplitusi Kinijoje skulptūros forma yra smulkioji iš medžio, akmens, nefrito, dramblio kaulo, metalo kuriama skulptūra. Lyginant su kita panašių skulptūros formų išplitimo civilizacija, Egiptu, Kinijoje galime pastebėti ne tik išorinius panašumus, tačiau ir esminius skirtumus. Pirmiausia iškart į akis krintantis panašumas – tai išskirtinis dėmesys įvairioms apimtinėmis gyvūnų formoms, kurios dėl religijų, kraštovaizdžių, faunos ir, svarbiausia, skirtingų estetiškumo sampratų evoliucionuoja skirtingomis kryptimis. Esminis šių didžiųjų mažosios plastikos tradicijų skirtumas išryškėja didesniu kinų skulptorių dėmesiu apimtinėms formoms, potraukiui groteskui ir lakios vaizduotės polėkiams.

Kinų sodų meno estetika

Be mūsų aptartų meno formų, Kinijai būdinga ir unikali parkų ir sodų meno estetikos tradicija. Gvildenant ją iškart išnyra mums įprastų lietuviškų sąvokų adekvatumo problema įvardinant šį sudėtingą kinų estetinės ir meninės kultūros reiškinių. Lietuvių kalboje yra dvi artimos kinų sodų menui sąvokos *sodas* ir *parkas*. Pirmoji iškart jau pasąmonės lygmenyje asocijuojasi su greta tradicinio lietuvio namo esančiais vaismedžiais ar vaiskrūmių grupėmis apsodintais žemės plotais, kurių pagrindinis tikslas – praturtinti namo gyventojų maisto racioną, kas visiškai svetima kiniškai sodo sampratai. O išgirdus kitą tarptautinę sąvoką „parkas“ vaizduotėje iškyla prie dvarų seniai sukurti landšaftiniai parkai arba taip pat parkais vadinamos į miestų teritorijas patekusios natūralios gamtos oazės, kurios pritaikomos žmonių poilsiui, pasivaikščiojimams ir kitoms pramogoms. Kinų tradicinių sodų kūrimo estetikoje nėra šios lietuviškų ir europietišκών sąvokų *sodas* ir *parkas* priešpriešos. Skirtinguose kinų sodų estetikos tipuose aptiksim ir viena, ir kita. Čia iš tikrųjų regime visą natūralios ir žmogaus pastangų patobulintų gamtos formų įvairovę, kuri jungia į vieningas sistemas natūralius kalnų, uolų, miškų, ežerų, upių, įvairiausių augalų elementus su žmogaus iškastais tvenkiniais, nutiestais takeliais, pastatytais paviljonais, tilteliais, aptvarais ir persodintais augalais.

Kinų sodų estetikai stipriausią poveikį turi dviejų pagrindinių filosofinių mokyklų daoizmo ir čan skelbiami idealai. Daoizmas glaudų žmogaus ryšį su jį supančiu gamtos pasauliu skelbia pamatinių savo estetikos principu, kuris persmelkia kinų sodų estetiką. Natūralios žmogų priglaudžiančios gamtos grožis buvo suvokiamas kaip pagrindinė žmogui gyvybines ir kūrybines energijas teikianti versmė. Šiuos požiūrius perima ir interiorizuoja čan šalininkai, kuriai nuosekliau nei daoistai, nusišalindami nuo įvairių išorinio gyvenimo formų, bėga į natūralios gamtos prieglobstį. Šių dviejų krypties estetiniais idealams išplitus aristokratijos ir meninio šalies elito sluoksniuose iš daoizmo ir čan adeptų perimta vienatvės ir atsiribojimo nuo visuomeninio gyvenimo šurmulio tradicija tampa neatsiejama daugelio intelektualių žmonių gyvenimo dalimi.

Šioje šalyje atsiranda daug savitais estetiniais ir stilistiniais principais išsiskiriančių parkų ir sodų meno tradicijų, iš kurių svarbiausi yra šie tipai: imperatorių rūmus supantys parkai, imperatorių medžioklėms ir pokyliams skirti parkai, budistiniai rojų simbolizuojantys sodai, meditaciniai skirti gamtos grožio kontempliacijai daoistiniai sodai, asketiški, kupini metaforiškų poteksčių čan tradicijos sodai, intelektualų pamėgti peizažiniai sodai, kurie išsiskiria rafinuotumu panaudojant natūralias konkrečios vietovės estetinio poveikio galimybes. Jų dydis yra labai įvairus, jis varijuoja nuo milžiniškų imperatoriškų iki kamerinių intymių poetinių sodų. Iš visų minėtų sodų–parkų tradicijų šios kinų meno srities estетinių principų savitumas ryškiausiai atsiskleidžia dviejuose tipuose: imperatoriškuose parkuose ir peizažiniuose soduose.

Šios rafinuotos kinų kultūros ir meno sritys, nors duomenys apie jas sklido nuo XVII a. jezuitų misionierių Kinijoje, ypač Apšvietos laikų, kai Europoje nuvilnijo susižavėjimo kinų kultūra vadinamoji *chinoserie* mada, tačiau kinų sodų meno estetiniai principai išliko menkai pažįstami. Ilgą laiką kinų sodų pažinimą Vakaruose užgoždavo kinų sodų meno tradicijų sekėjų japonų sukurtų džen sodų tyrinėjimai. Išsamesni kinų sodų moksliniai tyrimai Vakaruose prasidėjo tik po Antrojo pasaulinio karo, kai kinų meno žinovas švedų mokslininkas Osvaldas Sirénas 1949 metais išleido studiją *Gardens of China* („Kinijos sodai“), o po metų ir kitą *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century* („Kinija ir Europos sodai Apšvietos amžiuje“), kur pirmą kartą išsamiau lyginamuoju aspektu aptariami pagrindiniai jo estetiniai ir meniniai principai. Iš kitų svarbesnių šiai sričiai skirtų tyrinėjimų verta paminėti Maggie Keswick (1978), L. Ledrose'o (1983), Craigo Clunaso (1996), Vladimiro Maliavino (1997, 2000), Michelio Baridono (1998), Rémi Tano (2009) ir kitus tyrinėjimus.

Kinų sodų meno tradicija kaip ir daugelis kitų su utilitariniais aspektais susijusių meno sričių pasižymi ilgaamžiškumu. Imperatoriškų parkų ansamblių kūrimo tradicija yra sena, jos ištakų reikia ieškoti *Yin* epochoje, kada valdovai rengdavo juose medžiokles ir pokylius. Tačiau detalesni imperatoriškų parkų aprašymai rašytiniuose šaltiniuose siejami tik su Zhou dinastijos valdymo laikais (1066–221 m. pr. m. e), kai parkai ir kamerinių sodai yra suvokiami kaip valdovo ir jo valdomos valstybės galios simbolis. Seniausias tekstas, kuriame užsimenama apie juos, yra „Poezijos kanonas“.

Peizažo sodai, skirtingai nuo imperatoriškų parkų, susiformuoja daug vėliau ir yra skirti pirmiausia žmogaus nusišalinimui nuo išorinio pasaulio ir intymiam bendravimui su natūralios gamtos grožiu ir harmonija. Ši kinų sodų tradicija turi aiškiau išreikštus estetinius principus ir semiotines jų kūrimo schemas, kurios yra pajungiamos pagrindinio minėto tikslo įgyvendinimui. Tam kūrėjų yra pasitelkiamos sodo erdvę apribojančios sienos, kurios padeda sukurti uždara, izoliuotą nuo kasdienio pasaulio natūralios ir nepastebimai patobulintos gamtos simbiozės erdvę, tarsi pabrėžiančios apribotoje erdvėje esančių žmonių atsiribojimą nuo supančios sodą aplinkos ir joje esančių rūpesčių. Vadinasi, peizažinio sodo komponavimo pagrindinis

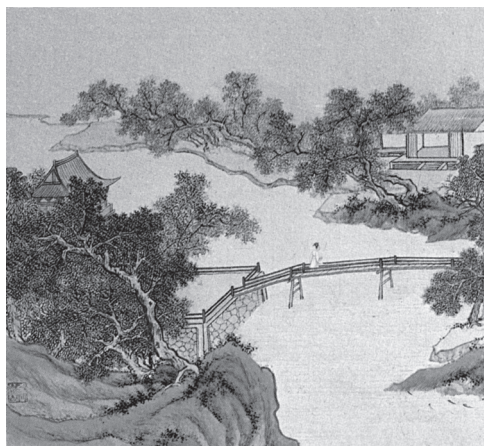
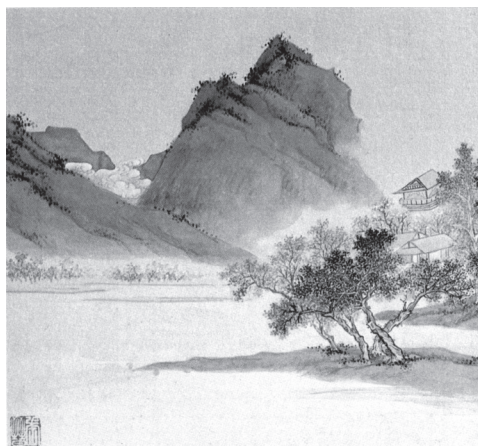
uždavins – sukurti sumažintą gamtos grožio modelį, kuris kuo giliau atspindėtų jos metų laikais besikeičiantį grožį ir harmoniją.

Tradicinių kinų sodų kūrimo estetinius principus fragmentiškai pradeda aptarinėti dar klasikinio periodo dailininkai ir poetai, kurie soduose regį svarbų savo prigimčiai ir kūrybinei saviraiškai aplinką. Han dinastijos valdymo laikais, veikiant senesnių imperatoriškų parkų estetiniams principams, jau formuojasi kameriškų vaizdingose vietovėse įkurtų užmiesčių poilsio rezidencijas supančių sodų, kurie natūralios gamtos elementais atkuria tuometines kinų pasaulio sandaros sampratą, užuomazgos. Tačiau kokybiškai nauji sodo, kaip sudėtinės kinų menų sistemos estetišiai principai, pradeda klostytis į vieningą sistemą tik dėl daoizmo ir budizmo estetikos, kuri, praturtinusi ankstesnę sodo sampratą sakraliais religiniais ir filosofiniais elementais, žmogaus valia įsibrauna į natūralią gamtą, keičia jos sudėtinius elementus.

Menų sąveikos tendencijos sodų mene stiprėja V a. poeto Tao Yuanming ir Tang epochos budizmo adeptų estetiinių idėjų poveikyje. Anot daoizmo ir budizmo šalininkų estetikos, sodai turi ne tik palaikyti glaudų žmogaus ryšį su supančiu gamtos pasauliu, tačiau ir priartinti jį prie kuriančiųjų kosminių jėgų, padėti iš jų pasisemti kūrybinės energijos. Pasak Maggie Keswick, „vienas iš sodo kūrimo tikslų yra pažadinti slaptą vienybės su kosmosu jausmą“ (Keswick, 1978, p. 74.). Vadinasi, kinų sodų meno kūrimo estetika yra neatsiejama daoistinės ir čan estetikos tradicijų šalininkų aukštinamo holistinio pasaulėvaizdžio, kurio centre yra harmoningas gamtos pasaulis. Šios pakraipos kinų sodai yra sukurti nusišalinimui nuo išorinio pasaulio ir juose siekiama remiantis lakios vaizduotės polėkais atkurti natūralius kosmoso ir gamtos pasaulio vaizdus. Todėl kiekviena sudėtinė sodo kompozicijos detalė, kiekvienas panaudotas objektas čia iškyla kaip didžiųjų Visatos mįslių įminimo raktas.

Reprezentatyviausi sodai dažniausiai, remiantis pamatiniais daoizmo ir čan estetikos principais yra kuriami vaizdingose kalnų vietovėse prie ežerų ar kitų vandens telkinių, kurių toluomoje regimi kalnai, ar jų virtinės. Jų estetikos išeities principu tampa pirmąją Tuštumos idėja, kurią simbolizuoja paskiros sodo erdvę apribojančios baltos sienos. Jos yra tarsi fonas, išryškinantis gamtos elementų medžių, krūmų, uolų, šimtai skirtingų dekoratyvių akmenų rūšių, smėlio, gėlių ar kitokios augmenijos įvairovės kompozicinę sandarą. Čia neaptiksime Vakarų parkams būdingų tiesių alėjų, simetriškai išdėstytų vejų, klasikinių skulptūrų, nieko tokio, kas primintų žmogaus aktyvų „įsibrovimą“ į gamtos pasaulio pirmąją harmoniją. Priešingai, *visi įsibrovimo ir gamtos „tobulinimo“ pėdsakai čia yra subtiliai maskuojami, pasitelkiant daugelį per amžius susiklosčiusių komponavimo principų išraiškos ir „natūralumo“ imitavimo galimybes.*

Daug gražių žodžių šlovinančių sodų teikiamos aplinkos ir rimties vertę kūrėjui aptiksime „vėtros ir srauto“ šalininkų, didžiųjų Tang epochos poetų ir Song bei Yuan intelektualų traktatuose, eilėse, ese, dienoraščiuose. „Vėtros ir srauto“ šalininkai (Wang Xizi, Tao Yuanming)



Wen Zhengming. Sodo vaizdai. XVI a. Spalvotas tušas, popierius

įkvepia sodų estetikai poetinę dvasią, o didieji Tang poetai (Bo Juyi, Wang Wei, Li Bai) bei Song intelektualai (Su Shih, Mi Fu) ją praturtina nauju turtingu literatūriniu ir meniniu kontekstu. Nuo Song iki Ming dinastijos valdymo laikų sodų estetika patiria menų hierarchijoje įsiviešpatavusios peizažo tapybos poveikį.

Rafinuota kinų landsaftinių sodų meno estetika pirmą kartą detalai išplėtojama XVII a. Ming dinastijos valdymo metu gyvenusio intelektualo, žinomo peizažo tapybos meistro Ji Cheng (1582–1642) parašytame kinų sodų menui skirtame estetiniame traktate *Yuan Ye* („Sodo menas“), kurį galime laikyti savotišku sodų estetikos sąvadu ir kartu jų kūrimo vadovėliu. Šis parašytas 1631 m. ir paskelbtas tik po trijų metų traktatas iki šiol yra laikomas pamatiniu kano-niniu kinų sodų meno tekstu. Gimęs įtakingo pietų Kinijos Sudžau apylinkių aristokratų šeimoje jaunystėje, Ji Cheng gauna įvairiapusį išsilavinimą, išgarsėja kaip peizažo tapybos meistras ir privačių sodų kūrėjas. Jis sukuria daug nuostabių sodų Jangdžou ir Sudžou apylinkėse ir tampa pripažintu šios srities meistru, nekvestionuojamu sodų meno autoritetu.

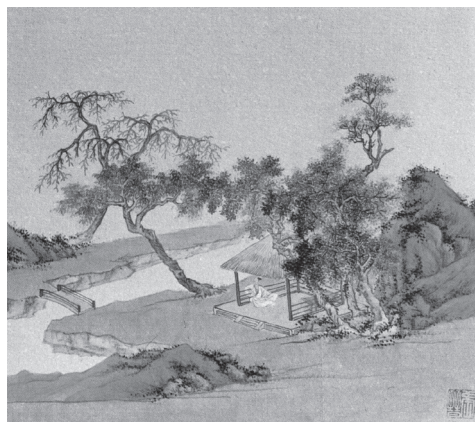
Įkvėpimo Ji Cheng semiasi iš dviejų didžiųjų peizažo tapybos meistrų Guan Tong ir Jing Hao paveikslų, kuriuose regi tobulą gamtos harmonijos idėjos įsikūnijimą. Iš tikrųjų jo sodo estetika, sekdamą peizažo estetikos tradicija, remiasi pastarosios kompozicijos principais kuriant sodus. Ilgam pasinėręs į sodų kūrimo subtilybes ir pasiekęs pripažinimą šioje srityje ilgainiui jis ryžtasi kruopštaus darbo metais sukauptą patirtį išdėstyti minėtame pirmame fundamentaliame sodų kūrimo principams skirtame veikale. Jame glaustai aptariama sodų meno genezė, specifiniai jų bruožai, pateikiama žinių iš šio meno istorijos, aptariami skirtingi sodų tipai, jų paskirtis, stilistinės charakteristikos, pagrindiniai skiriamieji bruožai, kompona-

vimo principai pateikiama daug praktinės papildomos medžiagos brėžinių, schemų pavidalu, analizuojamos skirtingų sodo sudėtinių elementų parinkimo ir derinimo problemos. Tarsi tobulindamas realios gamtos trūkumus, jis dirbtinėmis priemonėmis siekia kaip ir peizažo tapyboje sukurti skirtingas funkcijas ir nuotaikas išreiškiančių sodų koncepcijas ir jas pagrįsti įvairiomis kompozicinėmis schemomis.

Daugelis pagrindinių aptariamoje knygoje sodo sudėtinių komponentų yra kupini didžiųjų simbolinių prasmų, kurias lygiai taip pat kaip ir peizažo ritinio vaizdinius suvokėjas vertina jau pasąmonės lygmenyje šifruodamas įvairius simbolinių kodų sluoksnius. Pagrindinis sodo meno meistro uždavinys – sugebėti pasitelkiant smulkių sodo detalių simboliniam mąstymui teikiamas estetinių užuominų galimybes, prabilti apie didžius su pamatiniais žmogaus būties klausimais susijusius dalykus. Kitais žodžiais tariant, kuo mažiau kalbant jo arsenale esančiomis simbolinėmis meninės išraiškos priemonėmis, tuo daugiau būtina pasakyti.

Tekste kalbama apie šešis pagrindinius parankiausius harmoningo sodo kūrimo vietas: miškais apaugusius kalnus, miestus, kaimus, neapgyvendintas užmiesčio teritorijas šalia rūmų ant upės ar ežero kranto. Palankiausia peizažo sodo kūrimui vieta Ji Cheng skelbia mišku apaugusias kalnų vietas, kurios nereikalaudamos dirbtinio žmogaus įsikišimo suteikia jiems labai reikalingas įvairių nuotaikų išgavimui palankias sąlygas. „Kuomet įkuri sau sodą – ar kaime, ar mieste, – aiškina jis, – pirmiausia reikia pasirinkti nuošalią vietą. Išsodinant medžius, reikia pašalinti piktžoles, sodo elementus išdėstyti atsižvelgiant į konkrečią vietovę, o vandenyje išsodinti vandens gėles. Išilgai takelių te driekiasi slyvos, akmenys ir bambukai – jie žadins mintis apie tūkstančius rudenį. Te sieną paslepia vešli augmenija, o namų stogus medžių viršūnės. Nuo akmens kalniukų ir paviljonų tolyn krypsta žvilgsnis – visur įstabus vaizdas“ (Maliavin, 1997, p. 341).

Sodo kūrimo estetikoje vanduo didžios simbolinės prasmės daoizmo ir čan estetikoje gamtos elementas yra nepaprastai svarbus kuriamos kompozicijos veiksnys. Kuriant sodus kaimo vietovėje Ji Cheng rekomenduoja netaisyklingos formos lanksčių linijų tvenkiniams skirti tris dešimtadalius kuriamo sodo ploto. Vienas svarbiausių sodo kūrimo principų yra skirtingų sodo komponentų atitikimas, jungimasis sąveikavimas nuo architektūros, interjero ir daugybės įvairiausių negyvos ir gyvos gamtos komponentų, kiekvienas iš kurių turi surasti savo vietą ir harmoningai sąveikauti su kitais, savo didžiu, forma, spalva ir kitais bruožais. Kitas kertinis daoistinės estetikos principas *yin* ir *yang* pusiausvyros išlaikymas. Vyriškus, kietus, sunkius, šviesius, šiurkščius kalnus ir uolas čia atsveria minkštas, takus, tamsus, atspindintis tai, kas randasi aukštybėse ar anapus, vanduo. Todėl Ji Cheng, turėdamas omenyje tobulą *yin* ir *yang* pusiausvyrą ir svarbiausius sodo kūrimo principus, teigia, kad geriausia vieta sodui yra ežero krantas su už jo tolumoje stūksančiais kalnais. Kitas nemažiau svarbūs iš daoizmo estetikos išplaukiantis principai yra savaimingumas, paprastumas, natūralumas, nepaliestas,



Wen Zhengming. Sodo vaizdai. XVI a. Spalvotas tušas, popierius

nepadailintas grožis, kuris visu savo grožiu atsiskleidžia keičiantis metų sezonų spalvoms. Kalbant apie vieno sodo grožį jam priskiriami šie žodžiai: „Nors visa tai yra sukurta žmogaus, tačiau skleidžiasi Dangaus tobulumas“ (Maliavin, 1997, p. 341).

Valdant Tang ir Song dinastijoms, plinta landšaftiniai sodai gražiose kalnų vietovėse, upių atsišakojimuose, vingiuose arba tiesiog prie vaizdingų ežerų krantų statant įvairių didžių į gamtos aplinką įkomponuotus paviljonus ir tokiu būdu „pasiskolinant“ natūralios gamtos plotelius nuosavo kamerinio sodo erdvės kūrimui. Kuriamo landšaftinio sodo estetiniu pagrindu tampa laukinės gamtos pirmapradžio natūralumo ir *yin* ir *yang* pradų pusiausvyros bei harmonijos idėja, kuri turi sustiprinti kontempliuojančių gamtos grožį žmonių vientisumo su natūralios gamtos elementais jausmus. Kinų sodai yra skirti įvairiais metų laikais besikeičiančių gamtos ciklų grožio kontempliacijai ir meditacijai. Iš čia plaukia vienas pagrindinių sodo estetikos kompozicijos tikslų, pažadinti suvokėjuje jo vienybės su natūralios gamtos stichija jausmus. Todėl ir kiekvienas subtiliai išmąstytas sodo kompozicijos elementas, menkiausia charakteringa detalė turėjo priklausomai nuo sodo stiliaus, funkcijų skatinti suvokėjo vaizduotę, padėti jam pajusti žmoniškosios būties laikinumą, ar atgaivinti savo išblėsusias kūrybines jėgas ar susiliesti su amžinybės pojūčiu.

Song epochos estetikoje jau sukuriama skirtingos paskirties pastatų ir juos supančios aplinkos formavimo architektūriniai standartai: rūmų, šventyklų, mauzoliejų, gyvenamųjų namų, parkų, sienų, vartų ir pan. Svarbiausia kuriant sodą teisingai pagal fengšui principus išdėstyti pastatus ir gamtos grožio kontempliacijai skirtus paviljonus, savo fasadais atsuktus į pietus. Nors kinų sodai visada siejasi su įvairiais architektūros pastatais ir kitais smulkesniais elementais, tačiau asketiška sodo estetika rekomenduoja niekuomet nestatyti ištaigų pastatytų

ir kiek tik įmanoma didesnius pastatus slėpti, maskuoti natūralios gamtos detalėmis, kad jie neužgožtų gamtos skleidžiamos gaivumo ir, svarbiausia, su būties pilnatvę susijusio harmonijos jausmo. Pamatiniu architektūrinės kompozicijos estetiniu principu tampa jos neryškumas, „atvirumas“ gamtai, harmoningas pastato santykis su jį supančia aplinka.

Šis pastatų ir paviljonų neatsiejamas ryšys su supančiu gamtos pasauliu suteikia galimybę ir pastatų viduje esantiems žmonėms nuolatos jausti čia pat esančios gamtos alsavimą. „Atvėrus salės duris švarus vėjas gaivina veidą; atveri vartus, pavasario alsavimas užpildo kiemą. Sėdėdamas užsisklendęs deklamuoja odes, ir kvapnios žolės jausmingai atsiliepia. Prie nušluotų takelių žydi orchidėjos; subtilus jų aromatas išsiskverbia į patalpas [...] Lygiame vandens paviršiuje – smulkio bangelės; vėjelis atneša šviežumą į išskleistą guolį“ (Maliavin, 1997, p. 351).

Iš čia plaukia kitas svarbus sodų architektūrai keliamas funkcinis reikalavimas – glaudus eksterjero ir interjero, išorinio ir vidinio ryšys, jų „atvirumas“ gamtos vaizdų kontempliacijai, garsams, kvapams ir pan. „Nors sode skleidžiasi vidinis ir išorinis pradai, tačiau peizažo kūryboje negalima sureikšminti nei arti, nei toli esančių detalių. Spindintys kalnai krypta aukštyn, padengti ryškiu pastato laku, persmelkiantys dangų, ir tolumą, įsidriekusią tiek, kiek aprėpia akių žvilgsnis – vulgarus vaizdas, visa tai užgožia, o subtiliame peizaže visa tai skleidžiasi“ (Maliavin, 1997, p. 351).

Peizažiniuose sodų kūrimo tradicijos konkrečiuose šalies regionuose ir skirtingose vienuolynų kongregacijose išsiskiria savitais bruožais, profesiniai sodų kūrimo įgūdžiai iš mokytojo mokiniams neretai perduodami per daugybę kartų. Kuriant sodus remiamasi geomantijos ar fengšui žiniomis, kruopščiai pasirenkamos vaizdingiausios gamtos vietovės, iškasami įvairių konfigūracijų tvenkiniai, natūraliai išdėstomi uolų fragmentai, akmenys, suformuojami smėliu išbarstyti vingiuojantys takeliai, pasodinami įvairūs, neretai čia niekuomet neaugę, augalai įvertinant jų spalvų kaitos dėsningumus konkrečiais metų laikais. Vieną svarbiausių peizažo sodo sudėtinį elementą, vandenį, be minėtų tvenkinių, neretai reprezentuoja ir įvairūs uždari vandens srautai, upeliai, upeliukai, kriokliai. Jų pakrantėse dažniausiai sodinami medžiai yra pušys, gluosniai, laukinės slyvos, topoliai, kiparisai, bananmedžiai, bambukas, magnolijos. Vien akmenų naudojamų sodo kompozicijai buvo pasitelkiama per šimtą skirtingų faktūrų, formų, spalvų.

Greta natūralios gamtos elementų į sodo visumą įauga ir įvairūs architektūros elementai: pavėsinės, dengtos galerijos, įvairios paskirties paviljonai, tilteliai ir pan. Taip sodų meistrai ilgainiui suformuoja tokią sodo sudėtinę dalių visumą, kuri tampa sumažintu simboliniu pasaulio modeliu. Kita vertus, kinų sodai atspindi ir brandžiai kinų estetinei sąmonei būdingą menų sąveikos idėją, kadangi sujungia kai kuriuos poezijos, tapybos, skulptūros, architektūros ir kitų menų estetinius principus. Todėl sodas, be pagrindinių jį sudarančių komponentų, yra papildančiais įvairiais „dirbtiniais“ kruopščiai iki smulkiausių detalių planuojamas pagal

sudėtingą estetinių principų sistemą. Šių jungiamųjų ir maskuojančių, imituojančių realius objektus segmentų tikslas prislopinti ar apskritai panaikinti dirbtinai sukurtos architektūros įsiveržimą į natūralios gamtos pasaulio stichiją. Iš čia plaukia ir kitų svarbių komponavimo principų svarba: išorinio chaoso, simetrijos vengimo, laisvos vaizduotės polėkių ir improvizacinio prado sodo kompozicijose išryškinimas.

Kinų sodas sujungia ne tik natūralaus gamtos pasaulio ir žmogaus sukurtos urbanizuotos erdvės elementus, tačiau ir su jais susijusią universalesnę kosminio pasaulėvaizdžio holistinę sampratą. Mažytėje miniatiūroje subtilių simbolių kalba siekiama perteikti tų būties procesų pilnatvę ir įvairovę, į kuriuos yra įtrauktas žmogaus gyvenimas. Todėl konstruojant sodą, išskirtinę svarbą įgauna pirmapradžių elementų: žemės, Dangaus, akmenų, vandens, augalijos junginys. Vientiso pasaulio paveikslas kūrimas yra vienas pamatinių sodo kūrimo ir jo sudėtinių komponentų išdėstymo principų. Iš čia plaukia jo holistinis ir panoraminis pobūdis, siekimas įtraukti į save ir įvairias žmogiškos būties filosofinio apmąstymo formas. Jo kūrimo esmėje slypi kai kurie garsiai nedeklaruojami estetiški kriterijai, tačiau nėra iš anksto griežtai apibrėžtų taisyklių, jas kiekvienas tikras sodo meistras kuria pats, remdamasis savo patirtimi, intuicija, estetiniu skoniu. Sodų kompozicijose lakios vaizduotės ir fantazijos polėkiai įvairiais pavidalais susipina su formų griežtumu, stiliaus glaustumo ir grynumo ieškojimais. Taigi sukuriami stulbinami kinų sodų kompozicinių sprendimų ir įvairių gamtos bei sukurtų jų elementų santykių įvairovė. „Vienas akmenų kalnelis gali iššaukti gausybę atsakų; kumščio dydžio akmuo, pagimdyti daug jausmų“ (Maliavin, 1997, p. 358). Nors Kinijoje įvairiais istoriniais tarpsniais išsikristalizavo nemažai įvairių kiniškų sodų stilių, tačiau jų estetika iki itin subtilaus dekoratyvaus ir subtilaus meno aukštumų buvo išplėtotą kinų meno tradicijas perėmusioje Japonijoje.

Dramos meno ryšiai su muzika

Skirtingai nei Indijoje, Kinijoje dramos meno statusas menų hierarchijoje yra mažiau reikšmingas ir jis, tiesą sakant, yra daugiau paremtas glaudžiai su dramos menu susijusios muzikos statusu. Tradicinė kinų drama, kurios pavadinimas *xi* kinų kalba reiškia „parodijuoti“, „šaipytis“, „išjuokti“, „pokštauti“ savo pobūdžiu balansuoja tarp muzikos ir literatūros meninės išraiškos galimybių yra greičiau *muzikinė* nei *literatūrinė* meno sritis, nors tiesą sakant, jos negalima laikyti vakarietiškos operos analogu. Pagrindiniais kinų dramos sudėtiniais komponentais, greta šokio, dialogo, yra dainavimas ir instrumentinė muzika. Čia, be plastinės kūno kalbos, išskirtinę svarbą įgauna muzikos sandas, akrobatiniai elementai ir savita eilių, prozos, literatūrinės ir kasdienės kalbos stilių sąveika. Pjesių siužetinių linijų, intrigos, veiksmo eiga

dramos spektakliuose dažniausiai yra komplikotos ir plėtojasi įvairiomis kryptimis, kadangi jų siužetai perimami iš skirtingų šaltinių dažniausiai legendų, istorinių kronikų ar išgalvotų herojų gyvenimo. Spektaklių dekoracijos, išskyrus galutinės scenos vaizdus, yra pabrėžtinai iki estetinio sterilumo asketiškos, dekoratyvios, net minimalistinės, nes neturi trukdyti pagrindiniam suvokėjų akyse besiskleidžiančiam dramatiniam ir muzikiniam vyksmui. Veiksmo vieta ir laikas dramos spektakliuose taip pat traktuojamas sąlygiškai. Pažymėtina, kad dramai tenka nereikšmingas vaidmuo kinų menų hierarchijoje, kadangi elito ir valdininkų branduolį sudarantys konfucinės estetikos šalininkai ją traktuoja kaip primityvų dėmesio nevertą primenantį primityvių beždžionių ar rūmų juokdarių elgesį maivymąsi, lydimą vulgarios, nepaisančios konfucinės estetikos nuostatų, muzikos.

Dramos menas kaip savita meno kryptis Kinijoje turi senas ištakas, kurios siejasi su archajinėmis muzikos elementais prisodrintomis šamaniškoms religinėms apeigoms, ritualiniais šokiais bei vyksmais, kurie ilgainiui įgauna teatralizuotas formas švenčiant svarbias karines pergales ar pagarbinant svarbiausius regionų dievus. Teatrinio meno užuomazgos formuojasi minėtų švenčių metu susiliejančių beveik vieningą sistemą muzikos garsams, iškilmingam deklamavimui su ryškiais kostiumais ir ritualinių vyksmų lydinčiais įvairiais siužetiniais herojais, šokėjais, pasitelkiančiais išraiškai gestų, mimikos ir akrobatikos elementus. Mokslininkai teigia, kad teatrinio meno užuomazgų formos Kinijoje atsiranda gerokai iki pirmųjų filosofijos mokyklų atsiradimo ir pirmiausia siejasi su valdovų rengiamais uždariais teatriniais primenančiais dainininkų, muzikantų, akrobatų ir rūmų juokdarių pasirodymais.

Dar Zhou (XII–III a. pr. m. e.) epochos tekstuose aptinkame žinių apie įvairius ritualizuotų šokių, muzikos, dainavimo, pantomimos elementais pajvairintus imperatorių rūmų juokdarių, akrobatų pasirodymus. Šios epochos saulėlydyje išplinta cirko vaidinimai, kuriuose vaidinimą lydi muzikinis akompanimentas, poetinių tekstų skaitymas ir juokingos dviejų asmenų atliekamos šmaikščių dialogų scenos. Valdant Han dinastijai, rūmų aplinkoje plinta įvairios marionečių teatro formos.

Nuo VI a. išryškėja pirmųjų šokių dramų, o nuo VII a. jau plinta įvairios farso ir paprasčiausio muzikinio teatro formos, kuriose dar nėra vientisos dramaturgijos ir intrigos plėtotės. Kokybiškai naujas teatro meno raidos tarpsnis prasideda atviroje įtakoms Tang epochoje, kai išplinta teatralizuoti muzikiniai spektakliai, kuriuose vyrauja skaitovas ir deklamuotojas. Tuomet formuojasi ir daugelio pagrindinių kinų teatrinio meno formų, ypač muzikinio teatro estetiniai principai. Pirmieji to meto su muzika glaudžiai susijusio teatrinio meno estetikos problemas gvildenantys traktatai brėžia pagrindines teatrinio meno estetikos ir meno praktikos raidos kryptis, skatina valdovus atkreipti dėmesį į profesionalių šios meno srities specialistų rengimą. Garsiojoje Tang imperijos „Kriaušių sodo konservatorijoje“ prasideda kryptingas profesionalių aktorių su privalomomis muzikinio išsilavinimo programomis rengimas. Tiesa,

jie lyginant su aukšto socialinio statuso kaligrafais, poetais, tapytojais, priklauso žemesnie-
siems sluoksniams ir neturi teisės dalyvauti valstybinių egzaminų sistemoje, kuri suteikia
pretendentui galimybę užimti valstybinius postus.

Aktoriaus profesija iš asmenybės reikalauja ne tik pasiryžimo, tačiau ir nuo 8 metų
dešimtmetį užtrunkančio sunkaus griežtos disciplinos, nuolatinių fizinių, techninių vaidy-
bos ir muzikos subtilybių pažinimo studijų, balso, kūno judesių treniruočių, vadovaujant
pripažintiems šių sričių meistrams – patyrusiems aktoriams. Aktorių trupę pagal kanoninius
reikalavimus sudaro 56 aktoriai, atliekantys skirtingų diapazonų vaidmenis ir atmintinai
žinantys per šimto pjesių tekstus, kadangi suflerių kinų teatre nebuvo. Moterų vaidmenis
spektakliuose atlieka jauni nugrimuoti aktoriai.

Valdant Song dinastijai, pietinėje Kinijoje formuojasi vadinamas „Pietų teatras“ (*nanxi*),
o šiaurinėje Kinijos dalyje, nuolatos jaučiančioje šiaurės nomadų džurdžėnų, o vėliau mon-
golų spaudimą, XIII a. išsiskleidžia kita „šiaurės teatro“ (*bei zaju*) arba vadinamoji *yuan*
dramaturgijos forma. Ji formuojasi iš Song epochos Sostinės linksmybių kvartaluose vykusių
pasakojimų, baladžių, muzikos, šokių akrobatinių elementų sintezės.

Dramos meno suklestėjimui didžiulį poveikį turi Pietų Song dinastijos laikotarpiu išplitę
vadinamieji linksmybių parkai, kuriuose verda intensyvus įvairių žanrų teatrinis ir muziki-
nis gyvenimas. Williams Doldy, remdamasis šaltiniais, teigia, kad XII a. Bianlango trijuose
linksmybių parkuose veikia apie penkiasdešimt scenų ir teatrų, kurie linksmia miestiečius.
Didžiausiame teatre telpa per keletą tūkstančių žmonių, kuriame nuolatos vaidina žymiausi
to meto aktoriai“ (Dolby, 1983, p. 24).

Mongolams užgrobęs šalį ir joje įsiviešpatavus mongoliškai Yuan dinastijai (1279–1367),
užkariavimų sukelti sukrėtimai užaštrina dramatinės kolizijas, kurios buvo palankios XIII a.
dramos suklestėjimui. Įsigalėjęs mongolų dinastijai pradžioje opozicijoje esantys konfucinin-
kų remiami tradiciniai mokslai, klasikinė filosofija, tapyba, kaligrafija, poezija, instrumentinė
muzika ir kiti intelektualų plėtojami menai valdančių naujų valdovų mažiau remiami, netgi
apleidžiami, daugiau remiamos atitraukiančios nuo tikrovės pramoginės kylančio prekybi-
ninkų sluoksnio palaikomos meno formos, viena iš kurių yra muzikinė drama, kurios išta-
kos – liaudiška plačiosioms masėms suprantama literatūra. Paprasta liaudiška kalba kuriama
literatūra susidomi į aktyvėjantį socialinį gyvenimą įsitraukę rašytojai, kurie kuria apsakymus,
romanus ir pjeses, palikusias pėdsaką Yuan epochos literatūroje (Gernet, 2005, p. 120–121).

Kita vertus, tuomet šiaurinėje imperijos dalyje susiformavusios muzikinės dramos
formos sparčiai plinta ir į pietines šalies teritorijas ir ištumia čia anksčiau gyvavusias. Yuan
epocha yra kinų dramos aukso amžius; šio laikotarpio dramoje atsispindi naujos drama-
tiškos su mongolų užkariavimais, svarbiais kultūros ir visuomeninio gyvenimo lūžiais,
giliomis intelektualinio elito psichologinėmis traumomis susiję žmonių gyvenimo reiškiniai

ir aspektai. Neatsitiktinai šiuo socialinių sukrėtimų įtakų ženklintu metu sukuriama daug garsių dažniausiai keturių scenų apie valandos trukmės muzikos lydimų pjesių, kurios atliekamos rūmų ir miestų teatruose. Šaltiniai liudija apie 85 tuo metu kūrėjus dramaturgus ir per 600 sukurtų pjesių. Yuan epochoje, kurią kinų dramos tėvo titulą įgavęs garsiausias dramaturgas Guan Hangqing (apie 1230–apie 1320) iki šiol išliko dvidešimt aštuonios pjesės. Kiti žymiausi dramaturgai yra Wang Shifu, Bai Pu, Ma Zhiyuan, Zheng Guangzu.

Valdant Yuan dinastijai dėl populiaros liaudiškos literatūros įtakos išsikristalizavusi drama *zaju* tiesiogiai išvertus „įvairūs vaidinimai“ yra įtakingiausias kinų teatrinio meno žanras, pasiėmęs vėlesnei kinų muzikinio teatro raidai. Terminas „įvairūs vaidinimai“ nuo X iki XIII a. buvo naudojamas iš trijų dalių, susidedančių menkai susijusių buitinėmis ir istorinėmis temomis, farsų pobūdžio vaidinimų įvardijimui. Jų herojai dažniausiai buvo vienuoliai, gydytojai, mokytojai, įvairaus rango valdininkai, karo vadai ir valdovai. Ilgainiui šie publikos pamėgti spektakliai tobulėja, įgauna vis aiškiau apibrėžtas formas. Pradedant nuo XII a. terminas *zaju* pradedamas vartoti kalbant apie kitą XIII a. pradžioje Šiaurės Kinijoje gimusią dramą, kuri priešpriešinama Pietų Kinijoje XII–XIV a. viešpatavusiai *nanxi* („pietų dramai“).

Yuan epochos teatras pagal dvasinį ir visuomeninį pobūdį išsiskiria didžiule temų įvairove. Mingų epochos pradžios dramaturgas Zhu Quan (1378–1448) viename iš savo 1398 m. sukurtų veikalų išskiria dvylika pagrindinių temų, kurių dėmesio centre yra: 1) dievybės ir nemirtingieji, 2) atsiskyrėliai ir daoizmo adeptai, 3) valdovai ir ministrai, 4) valdovų vasalai ir ištikimi pavaldiniai, 5) sūniškojo nuolankumo pavyzdžiai, 6) išdavikai ir kiti klastingi asmenys, 7) našlaičiai ir tremtiniai, 8) banditai, 9) meilės istorijos, 10) išsiskyrimas ir suradimas vienas kito, 11) koketės ir kurtizanos ir, galiausiai 12) įvairūs demonai, vaiduokliai ir šmėklos (Pimpaneau, 2014, p. 44).

Yuan dramos turi aiškią aktų struktūrą; pagal nusistojusius kanonus sudaro keturi, rečiau penki aktai, kiekvienas iš kurių viešpatauja panašaus pobūdžio ir tonalumo arijos arba



Anonimas. Teatralizuotas pasirodymas.
Ming epocha. Tušas, popierius

dramatiniai tekstai skaitomi konkrečiu ritmu, kurį kalbėdamas literatūrine kalba įkūnija tik vienas vyro ar moters vaidmenį atliekantis personažas, o kiti dramatinio vyksmo dalyviai kalba tarpusavyje arba deklamuoja eiles. Spektaklį lydi instrumentinė muzika. Juokdarys neretai tarp svarbesnių scenų atlieka išraiškingus judesius, grimasas, kurios sustiprina jo intarpų funkcijas atliekančių komiškų dainuškų estetinio poveikio publikai įspūdi.

Dauguma *zaju* siužetų kyla iš Ming epochos rinkinių, pavyzdžiui, „Yuan dinastijos laikų dramų antologija“ (*Yuanqu xuan*), parengta 1616 m. intelektualo Zhang Maoxun ir jungianti apie šimtą naujos dinastijos estetinius skonius atitinkančių pjesių pirmiausia skirtų skaitymui (žiūr. Darrobers, 1995, p. 13–14). Veiksmas plėtojasi keturiais skirtingais etapais, kiekvienas iš jų siejasi su konkrečiu vaidinimo aktu: pradžia (*qi*), veiksmo plėtote (*cheng*), posūkis ir aukščiausios veiksmo kulminacijos (*zhuan*) ir atomazgos (*he*) (André Lévy, 2000, p. 391–392).

Valdant Ming dinastijai šiaurės drama užleidžia pozicijas muzikos elementų prisodrintai pietų dramai (*nanxi*), kuri taip pat vadinama „dramatinių tekstų drama“. XVI a. pasirodo pirmasis Xu Wei (1521–1593) teatrinės estetikos traktatas, skirtas pietų teatrui *Nanxi xulu*, kuriami lyginami šiaurės ir pietų teatro estetiški principai, išryškinami jų stiliaus ir meninės išraiškos priemonių savitumai (Darrobers, 1995, p. 48–50).

Kitas dramos meno pakilimo tarpsnis tiesiogiai susijęs su dramatiškais socialiniais sukrėtimais sukeltais mandžiūrų užkariavimų. Tuomet intensyviai plėtojasi įmantraus stiliaus tradicinė kinų drama (*xiqu*), kurioje siužeto intrigą sudaro etiniai herojų konfliktai, skatinantys žiūrovus suvokti psichologinę atsakomybę už savo poelgius. Šių dramos spektaklių muzika yra dramatiško stiliaus, dekoracijos kupinos daugybės asociatyvių poteksčių. Vaidyba dramose susipina su muzikos, dainavimo ir stilizuoto plastiško šokio elementais, kuriuose kiekvienas rankos ir kojos judesys siekia tiksliau perteikti siužetinės intrigos plėtotės peripetijas.

Valdant Ming dinastijai pietinėje šalies dalyje, greta vyraujančių kitų muzikinės dramos formų, intensyviai plėtojasi *kunqu* arba *kunshan* opera, kuri yra seniausia kinų operos forma gyvuojanti iki nūdienos. Ji išsiskiria įstabaus grožio dekoratyviais ir spalviniais atlikėjų kostiumais, neįprastomis vakariečiams vokalinės ir instrumentinės muzikos formomis. Dėka naujų meninės išraiškos formų keičiasi teatrinio meno pobūdis, išsivaduojama iš daugelio kanonų, keičiasi išorinis spektaklių, kostiumų pobūdis, aktų skaičius, stiprėja literatūrinio teksto rafinuotumas, sudėtingėja muzikinė kalba, teatras intelektualėja, auga fantastinių siužetų vaidmuo. Populiarumą tuomet įgauna įvairios meilės ir kurtizanių gyvenimo istorijos.

Lygiagrečiai plėtojasi ir kiti saviti dramos meno reiškiniai, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti XVI–XVIII a. klestėjusį rafinuotą *Kunqu* muzikinės operos žanrą. Kai XVIII a. antroje pusėje daugelis garsiausių šio žanro provincijos teatrų trupių sukviečiamos į sostinę ir koncentruojamos tarpusavyje, ilgainiui iš jų meninės išraiškos priemonių sintezės išsirutulioja garsioji



Dramos spektaklių personažų kostiumai. Qing epocha. Spalvotas tušas, popierius

Pekino opera, kuri yra tiesioginė išsiskleidusio Yuan epochoje šiaurės teatro (*Bei zaju*) tradicijų tąsa. Ji stebina kitų tautų atstovus neįprasta stilizuota estetika, rafinuota muzika, arijomis, gracingais atlikėjų judesiais, pantomima, akrobatiniais veiksmais. Spektaklyje suvokėjus žavi ne tik muzika, vokalinės atliekamos partijos tačiau ir jas lydintys plastiški aktorių judesiai. Valdant Qing dinastijai, teatras plėtojasi įvairiomis tiek intelektualėjimo, tiek ir demokratėjimo kryptimis. Pjesės neretai yra rašomos ne spektaklių pastatymui, o skaitymui, intelektualiam ir maloniam laisvo laiko praleidimui. Personažų skaičius mažėja, pjesės darosi kamerinės, jose dažniausiai lieka tik trys pagrindiniai personažai. Aprašant jų dramatinės kolizijas, plačiau pasitelkiami iš literatūros istorijos perimti siužetai ir personažai. Tačiau imperijos saulėlydyje XIX ir XX a. sandūroje teatrinis menas, kaip ir daugelis kitų tradicinio meno formų išgyvendamas krizę įžengia į stagnacijos tarpsnį, kuriame jau nepajėgia išsaugoti savo anksčiau turėtų pozicijų.

Vadinasi, tradicinio teatro likimas nedaug skiriasi nuo kitų tradicinio meno formų nueitų kelių. Skirtingai nei Vakarų teatre kinų meno tradicijoje muzikai tenka svarbesnės funkcijos, ji tampa vienu pagrindinių kinų teatrinio meno sudėtinių segmentų. Prarasdama anksčiau jai būdingą savarankiškumą kinų dramoje muzika tampa pagalbine dramatinį vyksmą lydinčia dalimi ir vis glaudžiau susipina su kitų meno rūšių meninės išraiškos priemonėmis. Šis muzikos sinkretiškumas, jos pajungimas dramatinio vyksmo poreikiams yra viena svarbesnių muzikinės dramos nuosmukio priežasčių. Tradicinė kinų drama, susidūrusi su naujais socialiniais ir politiniais XIX a. antrosios pusės kultūros sukrėtimais, nepajėgia adekvačiai reaguoti į modernėjančios visuomenės poreikius ir palaipsniui išstumiami į kultūrinio gyvenimo periferiją. Šis procesas dar akivaizdesniu tampa XX a. pradžioje žlugus kinų imperijai, kai ryškėja suartėjimas su Vakarų muzikinio teatro tradicijomis.

FILOSOFINĖ IR MENOTYRINĖ ESTETIKA

Dviejų estetinės minties srautų skirtumai

Kinijos estetinė mintis, kaip ir daugelyje kitų pasaulio regionų, klostosi dviem pagrindiniais srautais. Pirmiausia *filosofiniuose* veikaluose, o vėliau *menotyriniuose* tekstuose teoriškai apmąstant meno rūšyse ryškėjančius estetinius dėsningumus, menininko požiūrius į supantį pasaulį, gamtą, kūrybos ir meninės išraiškos priemonių subtilybes. Kinų filosofinės estetikos srityje giliausią rėžį palieka daoizmo, konfucianizmo, čan ir menkliau pastebimi legizmo šalininkai, kurie suformuluoja pamatinius šių krypčių estetinio pasaulio suvokimo principus. Jų pradmenis aptinkame VI–III a. pr. m. e., kai kristalizuojasi senovės kinų požiūris į estetinius reiškinius, įvairias meninės veiklos formas. Ankstyvajame estetinės minties raidos etape vyrauja konfucianizmo ir daoizmo krypčių mąstytojai. Vėlesnę filosofinės estetikos raidą galime aiškinti kaip nuolatos besiplečiantį daoistinių (*Laozi, Zhuangzi*) rečiau konfucianistinių (*Lunyu*) tekstų komentarą. Ilgainiui, greta šių dviejų pagrindinių filosofinės estetikos krypčių, skleidžiasi neodaoizmo, čan ir neokonfucianizmo šalininkų estetinės idėjos. Visos minėtos kryptys sąveikaudamos suformuoja specifinę filosofinės estetikos situacinių ir kontekstinių kategorijų pasaulį bei pagrindinių problemų tyrinėjimo lauką.

Rutuliojantis filosofiniam pasaulio suvokimui mitinės vaizduotės įtaką pirmiausia apriboja išstumdamas į paribius racionalistiniais principais besiremiantis konfucianizmas, kuris antgamtiškas mitines būtybes paversdamas žmonėmis, istorina mitus. Oficialų valstybinės ideologijos statusą įgavęs konfucianizmas turi didžiulį poveikį imperijos valdininkijai, intelektualiniam elitui. Jo sekėjai pagrindinį dėmesį sutelkia į socialinius santykius, politinius harmoningos valstybės gyvavimo principus, pareigas, etinio ir estetinio auklėjimo problemas, kurios sprendžiamos pasitelkiant poezijos, muzikos, kaligrafijos, tapybos teikiamas galimybes. „Dainos lavina žmogų, aštrina jo žvilgsnį, stiprina santarvę, išsklaido liūdesį ir nepasitikėjimą“ (Konfucijus, XVII, 9. 2013, p. 188). Konfucinės estetikos leitmotyvai tvirtai įauga į kinų estetinės minties tradiciją ir įvairiais pavidalais atgimsta tūkstantmečių tekmeje. Pasak Tang ir Song dinastijų sandūroje gyvenusio estetiko Jing Hao, „Dorybingi žmonės užsiima muzika, kaligrafija ir tapyba ir nepasineria į chaotiškas ydas“ (Jing Hao, 1965, p. 75).

Daugelį amžių imperatorių rūmų aplinkoje viešpatavęs konfucianizmas yra svarbi ankstyvosios tradicinės kultūros, estetinės minties raidos dominantė. Konfucinės estetikos tradicijai būdingos moralizuojančios ir reglamentuojančios idėjos yra pirmiausia nukreiptos į tradicionalizmo kultą ir etines nuostatas, kuriomis remiantis gvildenamos pamatinės estetikos ir meninės kūrybos problemos. Tad konfucianizmo adeptai vadovaujasi amžiais nusistojusiais

tvarkos, teisingumo ir moralės dėsniais, kurie apsprendžia socialinių santykių, daiktų harmoniją ir apibrėžia kūrėjo santykį su gamta bei visuomene.

Konfucinės estetikos įtaka skleidžiasi ne tik imperatorių rūmų aplinkoje, tarp įkurtų sostinėse Kaligrafijos ir Tapybos akademijų narių, tačiau ir provincijos kultūros centruose. Konfucianizmo išpažinėjai pagrindinį dėmesį sutelkia į socialines meno funkcijas, iš kurių išskiria tris pagrindines: *ilustracinę*, *magišką* ir *moralinę*. Svarbiausioje moralinėje – pabrėžiamas meno sugebėjimas plėtoti socialiai reikšmingas kilnios ir harmoningas asmenybės savybes: dorovingumą, taurumą, pareigos jausmą, išminties ir dvasinės pusiausvyros ugdymą. Harmonijos jausmas, tiesa, grožis, tobulumas, subtilumas ir kitos aukščiausios estetiškos vertybės, anot konfucianizmo šalininkų, pasiekiamos ne prastuomenės atstovams, o tik kilniems žmonėms, kurie vadovaujasi tauriais poelgiais ir etiniais gyvenimo principais. „Nors turėtum puikiausius Chou–kung talentus ir gabumus, jei būsi išpuikęs ir godus, visa kita tavyje neteks savo vertės“ (Konfucijus, VIII, 11. 2013, p. 136).

Dar senovėje kinų kultūroje didžiulę įtaką įgauna konfucianizmui oponuojantis klasikinis filosofinis daoizmas, kurio pradininkai Laozi ir Zhuangzi skelbia atsiribojimą nuo socialinių konvencijų ir nepasitikėjimą žodžio galia. „Dao, išsakytas žodžiais, nebūtų begalinis Dao“ (Laozi, Sk. 1, 1991, p. 7), – teigiama *Laozi* tekste. Kūrybinę laisvę aukštinantis daoizmas žavi kūrybingas ir meninės prigimties asmenybes. Tačiau šios atsiribojimą, vienatvę, spontaniškumą aukštinančios idėjos dėl stiprėjančio neokonfucianizmo poveikio vėliau veikia ir imperatoriškų Kaligrafijos ir Tapybos akademijų narius, kurie privalo vadovautis konfucinės estetikos nuostatomis.

Universalus su daugybe skirtingų konotacijų daoistų aukštinamas *Dao* (kelias, esmė) mokymas su pagrindiniais atributais (*yin* ir *yang* sąveika, harmonija, grožis, natūralumas, paprastumas ir pan.) yra pamatinis daoistinės estetikos leitmotyvas, persmelkiantis įvairius estetiškos teorijos ir meno praktikos aspektus. Perėmę tam tikrus mitinės pasaulėžiūros elementus filosofinio daoizmo atstovai pasineria į žmogaus ir gamtos santykių tyrinėjimus. Jiems harmonija pirmiausia siejasi su žmogaus būties pilnatvės, džiaugsmingumo jausmais, natūralia jo kūrybinių galių sklaida gamtos prieglobstyje. Taip išryškėja išskirtinis daoizmo mąstytojų dėmesys *visumos* ir *pilnumos* sąvokoms, kadangi, jų įsitikinimu, *žmogų supančiame pasaulyje atskiri individai ir daiktai gyvuoja tik universalesnėje visų daiktų ir ryšių harmonijos sistemoje*. Vadinas, sistema „žemė – žmogus – Dangus“ ir sudėtinės jos dalys gyvuoja pagal vieningus *Dao* principus, o individo ir visumos santykiai apibūdinami pusiausvyros, tikslingumo, balanso, vientisumo, priešybių vienybės ir kitomis estetiškos harmonijos sąvokomis.

Daoizmo filosofijai būdingas estetiškos būties ir „meno kelio“, kaip „išminčių kelio“ ideologijos aukštinimas. Jis papildomas savita simbolika, kuri siejasi su pirmapradėmis gamtos formomis: ratas – su šviesiu vyrišku pradū, kvadratas – su tamsiu moterišku, dvasia oponuoja

materijai, idealumas – natūralumui, grožis – bjaurumui, gėris – blogiui, dangus – žemei, šviesa – tamsai, kalnai – vandenims, dešinė – kairei, viršus – apačiai, centras – periferijai, aktyvus – pasyviams, organizuota struktūra – amorfiškai ir pan. Dialektinis gamtos, būties, meninės kūrybos procesų suvokimas persmelkia daoizmo estetiką ir tampa jos savastimi.

Trečioji filosofinė kryptis, neabejotinai veikusi kinų estetinės minties raidą, yra iš Indijos išplitęs ir Kinijoje vietinių mąstymo tradicijų savitai transformuotas čanbudizmas (čan). Ši iš mahāyānos budizmo ir šeštojo čan patriarcho Huinengo (638–713) idėjų išsirutulijusi filosofinės estetikos atšaka plinta iš čan vienuolynų į filosofų, kūrybinės inteligentijos ir menininkų sluoksnius. Čan mąstytojai suabejoja konfucianistų šlovinamo žodžio galia; jų įsitikinimu žodžiais neįmanoma perteikti Absoliuto, tikrosios slėpiningos reiškinių ir meno esmės. Absoliuto ir visų tobulos gamtos harmonijos ir meno apraiškų vienybės pažinimą jie sieja su meditacijoje gimstančiu sąmonės nušvitimu ir intuityvaus pažinimo keliu. *Todėl žodžiai čia suvokiami tik kaip antraeiliai, pagalbiniai tikro pažinimo instrumentai*, kadangi jais neįmanoma aprašyti intuityvaus Visatos ir gamtos vienybės, pirmapradės būties harmonijos pažinimo. Vadinasi, anot čan filosofijos šalininkų, žodžiais galima perteikti tik tiesos pažinimo užuominą, kadangi tiesa slypi už konceptualaus loginio mąstymo ir emocionalaus pasaulio suvokimo ribų. Iš čia kyla išskirtinis čan mąstytojų, o vėliau ir iš šios krypties išsirutulijusios japonų dzen estetikos bei meno tradicijos šalininkų potraukis paradoksaliai mąstymui, kuris įveikia intuityvaus tiesos pažinimo kelyje iškylančius prieštaravimus.

Čan estetikos šalininkai, remdamiesi Zhuangzi, Huinengo idėjomis, aukština atsiribojimą nuo socialinių ryšių, merkantilių rūpesčių, racionalaus ir emocionalaus pažinimo prieštaravimų, ieško dvasinės laisvės, būties pilnatvės, sąmonės nuskaidrėjimo pasišvenčiant kūrybai. Nuolatos besikeičiantis ir žavingų kalnų, vandenų, miškų, upelių, ežerų pasaulis, jų įsitikinimu, savo harmonijos didybe yra viršesnis už dirbtinai kuriamą. Gamtos harmoniją ir grožį poetizuojanti čan estetika atspindi asketiškos pasaulėjautos kinų intelektualų ir menininkų paprasčiausio gyvenimo gamtos prieglobstyje ir kontempliatyvaus meditacinio santykio su supančia tikrove ilgesį. Suvokimas, anot Thomo Kasulio, čan estetikoje geriausiai atspindi meditacinę ir verbalinę daiktų esmę, apnuogina tai, kuo jie yra (Kasulis, 1981, p. 73).

Vakarų krikščioniškoje ir arabų musulmoniškoje estetikoje daiktų grožis yra suvokiamas kaip anapusinio dieviškojo grožio atspindys, o čan estetikos tradicijoje tikrasis grožis ir harmonija, nors ir jungia principinį neišsakomumą, skleidžiasi daiktuose. Grožis išsiskiria harmonija, kuria menininkas ir suvokėjas gali pajusti ekstatiško meditacinio sąmonės nušvitimo ar gilaus emocinio sąlyčio su kontempliacijos objektu išgyvenimo metu. Tuomet įveikus šią sudėtingiausią parengiamą meninės kūrybos proceso dalį, kūrėjui belieka tai, kas išvysta, įtaigiomis meninės išraiškos priemonėmis perteikti kūriniuose. Vadinasi, meninės kūrybos procesas čan estetikoje tarsi skyla į dvi nelygias dalis: pirmą sudėtingiausią, nes susijusią su

sumanymo gimimu ir vaizdinio išvydimu, antrąją daugiau techninę – susijusią su praktiniu savo vizijos įgyvendinimu.

Net paprasčiausiuose gamtos reiškiniuose čan mąstytojai išvelgia neįprastas jų savybes, kviečia per regis nereikšmingą detalę prabilti apie didžius su būties esme susijusius bei kūrėjui svarbius dalykus. Todėl jie tarsi išryškina atvirkštines, kitiems neregimas, gamtos apraiškų įvairovės, meninės kūrybos proceso ir meno kūrinų puses. Čia veikia savita paradoksaliai čan mąstymo būdai būdinga antilogika. Šis tikrovės suvokimo, mąstymo ir kūrybos paradoksallumas suteikia čan estetikos šalinininkų kūriniams ypatingą gelmę.

Vakarų autorių kinų estetikos minties istorijos tyrinėjimuose neretai dirbtinai supriešinamos konfucinės ir daoistinės ir su pastarąja artimai susijusios čan estetikos idėjos. Tikrovėje, o tai iliustruoja daugelis neodaoizmo, čan ir neokonfucianizmo menotyros traktatų, jos susipina į vieningus organizmus. *Priešybių suvienijimas yra vienas ryškiausių brandžios kinų estetikos minties bruožų.* Įdėmiau žvelgdami, pavyzdžiui, į Tang, Song ir Yuan epochų peizažo tapybinės estetikos traktatus pamatysime, kad juose konfucinis racionalizmas, aiškumas, saikingumas, harmoningai jungiasi su daoizmo ir čan adeptų traktatams būdingu intuityvumu, paslaptin-gumu ir miglotumu.

Estetikos traktatuose siejasi ir regis priešingi autorių idealai: konfucinis aukštų moralinių idealų, intelektualinio tobulėjimo, aiškumo siekis, polinkis į konformizmą, reglamentaciją susipina su daoistiniu spontaniškų kūrybinės laisvės polėkių ir natūralumo aukštinimu. Kita vertus, daoizmo ir čan estetikos traktatams būdingas menininko atsiribojimas nuo išorinio pasaulio, pasitraukimas į gamtos prieglobstį čia jungiasi su įvairiapusio konfucinio išsilavinimo teikiamomis galimybėmis, gamtameldiška meile, pagarba didžiųjų praeities teoretikų idėjoms ir meno meistrų laimėjimams. Ir galiausiai, konfucinis socialinis aktyvumas, individualumo akcentavimas estetinių idėjų plotmėje sėkmingai neutralizuojamas daoistiniu atsiribojimu, harmonijos ilgesiu ir čan estetikai būdingu introspekcijos, tylos, estetikos užuominos aukštini-mu. Aiškumo siekis čia paradoksaliai suauga su simbolizmu, alegorinio ir metaforinio tikrovės suvokimo ilgesiu.

Greta glaustai aptartos iš Konfucijaus, Laozi, Zhuangzi, Huineng ir kitų mąstytojų nubrėžtos *filosofinės estetikos* lygiagrečiai tūkstantmečiais gyvuoja ir skleidžiasi *menotyrinė estetika* (Cai Yong, Lu Ji, Wang Xizhi, Zong Bing, Wang Wei (415– 433), Xie He, Du Fu, Wang Wei (699–756), Jing Hao, Su Shih, Mi Fu, Guo Xi, Dong Qichang, Shi Tao, Wang Gai ir kt.) estetikos samprata. Ji išplaukia ne iš abstrakčių filosofinių idėjų pasaulio, o iš konkrečios menininkų praktikos teorinio apibendrinimo. Menotyrinės estetikos idėjų sklaida siejasi su intensyvėjančia įvairių meno rūšių raida. Pirmaisiais mūsų eros šimtmečiais susiliejančiam neodaoizmui, o Tang, Song ir Yuan dinastijų valdymo metu plintančiam čan iškyla įtakingos kaligrafijos, poezijos ir tapybos kryptys, skatinančios naujų *sinkretiškų* menotyrinės estetikos

teorijų plėtotę. Šimtmečiais į teorinius meno problemų apmąstymus linkstančių menininkų suformuojamas didžiulis menotyrinės estetikos traktatų ir kitokios su teorinių meno problemų apmąstymu susijusios estetiškos literatūros srautas.

Kinų kaip ir Vakarų menotyrinės minties istorija susideda iš daugybės skirtingų tautinių tradicijų, mokyklų, koncepcijų, įvairaus intensyvumo raidos etapų, fazių, ritmų. Buvo periodų, kai menotyra sunkiai apčiuopė specifinį tyrinėjimo objektą, plėtojosi intensyviai, pakliūdavo į stagnacijos ir krizės tarpsnius.

Taigi pastaroji išplėstinė termino *menotyra* interpretacija dar tik skverbiasi į dabartinį mokslinį diskursą, todėl šis terminas daugelyje menotyros tekstų dažniausiai vartojamas tradiciškai, turint omenyje du pagrindinius vartosenos variantus: 1) kaip meno istorijos, meno kritikos ir meno teorijos teikiamų žinių visumą ir 2) kaip humanitarinių mokslų sistemos dalį, tiriančią skirtingas meno šakas. Kalbant apie pirmąjį jo vartojimo variantą, būtina patikslinti, kad terminas *menotyra* neretai naudojamas įjungiant ir vėlesnes šakines disciplinas meno sociologiją, meno psichologiją ir meno istorijos filosofiją. Paskiri mokslininkai menotyrinių disciplinų specifiškumą sieja su *empiriniu* meno tyrinėjimu, t. y. orientacija į konkrečių meno kūrinių pažinimą „iš apačios“; todėl kuria aiškią takoskyrą tarp „empirinės“ menotyros ir *filosofinio* spekuliatyvaus „iš viršaus“ meno reiškinių pažinimo, būdingo estetikai ir meno filosofijai.

Galiausiai mokslinėje literatūroje ir kasdienėje vartosenoje skirtingos apimties terminai „menotyra“ ir „dailėtyra“ dažnai sulyginami. Istoriskai taip jau susiklostė, kad formuojantis menotyriniam pažinimui, terminas „menotyra“ dažniausiai buvo siejamas su vaizduojamosios dailės istorija, teorija ir kritika. Šiais istoriniais mokslo apie meną raidos ypatumais galima dalinai paaiškinti, kodėl terminas „menotyra“ nepagrįstai susiaurėjo iki „dailėtyros“ ir tapo pastarojo sinonimu. Panašūs sunkumai iškyla operuojant ir kitais svarbiais terminais, ypač „meno filosofija“ ir dar labiau neapibrėžtinu „meno mokslas“. Taigi terminologinės problemos meno fenomeną tyrinėjančių mokslų sistemoje tampa labai svarbios.

Meną tyrinėjančių mokslų kompleksą – nuo empirinės menotyros iki maksimaliai konceptualios estetiškos teorijos – galima apibūdinti kaip *dinamišką sistemą, aprėpiančią daug disciplinų. Šie poliariniai meno tyrinėjimo aspektai nėra atriboti vienas nuo kito, nes skirtingi meną nagrinėjantys mokslai jungiasi į vientisą sistemą per tarpines grandis, kuriose skirtingai koreliuoja „empirinis“ ir „teorinis“ lygmenys.*

Ankstyvasis menotyrinės estetikos pakilimo tarpsnis ryškėja apie IV a., kai kinų intelektualų, menininkų aplinkoje įsigali tradicija užrašinėti mintis, pastebėjimus, įžvalgas, emocinius išgyvenimus, susijusius su įvairių meno rūšių, ypač poezijos, kaligrafijos, tapybos, muzikos, subtilių bei teorinių principų apmąstymu. Ilgainiui susiformuoja didžiulis menotyrinei estetikai priskiriamų užrašų, fragmentiškų minčių ir vientisų teorinių traktatų korpusas, kuriame daug dėmesio skiriama įvairioms estetikos ir meno teorijos problemoms. Šis pirmasis meno-

tyrinės estetikos pakilimas ryškėja valdant Jin dinastijai, daoizmo idėjų įkvėptame neodaoizmo *fengliu* estetiniame sąjūdyje, Tao Yuanming ir jo bičiulių Gu Kazhi ir Wang Xizhi teoriniuose požiūriuose ir kūryboje.

Pagrindinis šio sąjūdžio ideologas Tao Yuanming, du dešimtmečius praleidęs vienvėje ir versdamasis paprasčiausiais žemės ūkio darbais, pasišvenčia įgyvendinti savo kūrybinius siekius. Todėl jį galima traktuoti kaip atsiribojimą aukštinančios „meno kelio“ ideologijos pradininką, autentiško kūrėjo pavyzdį, kuris įkvepia daugybę didžiųjų kinų ir japonų meno meistrų praktiniam šio kelio principų įgyvendinimui. Šią *fengliu* asketiško atsiribojimo tradiciją vėliau įtvirtina savo gyvenime ir kūryboje Wang Wei ir daugelis kitų įtakingų teoretikų bei menininkų.

Neodaoizmo ir čan estetikos tradicijose išskirtinis dėmesys teikiamas įvairiems psichotreningo ir meditacinės praktikos elementams, „trims didiesiems kinų menams“ (kaligrafijai, tapybai, poezijai), kurie asociatyviai jungia šių meno rūšių meninės išraiškos priemones ir atveria plačias metaforinio tikrovės suvokimo galimybes. „Mes priminsime, kad poezija yra neregima tapyba, o tapyba yra regima poezija“ (Vandier-Nicolas, 1983, p. 149). Spontaniškas eilių, kaligrafijų, tapybos kūrinių kūrimas čan estetikoje suvokiamas kaip veiksminga priemonė, padedanti spontaniškai išskleisti, išplėsti kūrėjo ir suvokėjo sąmonės galias, paskatinti nertis į gilesnę daiktų ir reiškinių prigimtį. Tai sąlygoja požiūrį į autentišką menininką kaip kūrėją, esantį nuolatinio tapsmo, savo laimėjimų paneigimo ir tobulėjimo kelyje. Todėl čan estetikoje ypatingas dėmesys skiriamas kūrėjo asmenybės vidiniam pasauliui, introspekcijai, gamtos kontempliacijai, dvasiniam tobulėjimui ir autentiškai nuotaikos išraiškai. Tam vietoj realistinio pasaulio atspindėjimo pasitelkiamos neišsemiamos simbolinio, alegorinio ir metaforinio mąstymo, estetiškos užuominos ir spontaniškai gimstančio asociacijų srauto teikiamos meninės išraiškos galimybės.

Ilgainiui Tang ir Song dinastijų valdymo laikais Kinijoje susiformuoja viena galingiausių pasaulyje menotyrinės pakraipos estetikos tradicijų (Li Cheng, Fan Kuan, Su Shih, Mi Fu, Dong Qichang, Shi Tao, Wang Gai ir kt.), kurios šalininkai savo estetiškas idėjas sieja su asmeninės, pirmtakų ir amžininkų kūrybinės praktikos teoriniu apmąstymu. Greta bendresnių menotyros tekstų, vyrauja specializuoti siauresnio profilio kaligrafijai, tapybai ir poezijai skirti iš meno praktikos teorinio apmąstymo išplaukiantys menotyros traktatai, kuriuose išsiskleidžia kinų estetinių kategorijų pasaulio savitumas.

„Permainų knyga“ („Yijing“) ir filosofinės estetikos ištakos

Yra tokių išmintimi ir sakralumu paženklintų knygų, kuriose sukauptos pamatinės žmogaus dvasios vertybės, nulėmusios civilizacijų raidą. Tai lyg išminties vulkanai, intelektualine ir dvasine



Wáng Wéi. Mokslininkas, studijuojantis
„Permainų knygą“ VIII a. Tušas, šilkas

energija tūkstantmečius maitinantys žmoniją. Kartų kartoms tai yra neišsenkanti įkvėpimo versmė, etinis kelrodis, padedantis susikurti gyvenimo ir kūrybos filosofiją. Tokių knygų labai nedaug. Tai – *Rigveda*, *Upanišados*, *Yijing*, *Lunyu*, *Laozi*, *Biblija*, *Koranas*. Seniausia kinų išminties knyga *Yijing*, teigianti, kad Visatoje nėra nieko pastovaus, viskas juda visomis kryptimis, stebina ir dabartinius mokslininkus, ir menininkus šiuolaikiškumu.

Daugelis mokslininkų, gvildendami kinų mokslo, filosofijos, estetikos, literatūros teorijos ir įvairių meno rūšių ištakas, pabrėžia išskirtinį „Permainų knygos“ (*Yijing*, arba *Zhouyi*) idėjų poveikį. Mįslingas yra jau pats *Zhouyi* pavadinimas. Kiekvienas iš dviejų jį

sudarančių hieroglifų turi mažiausiai dvigubą reikšmę. *Zhou* – tai pirmiausia nuo II tūkstantm. pr. Kr. pabaigos iki III a. pr. Kr. Vidurio Kinijoje valdžiusios dinastijos vardas ir chronologinis šios epochos pavadinimas; antra vertus, šis žodis reiškia apsisukimą, ratą, ciklą. Hieroglifas *i* pirmiausia reiškia lengvą, nesudėtingą; antra – permainas, pasikeitimą, metamorfozę.

„Permainų knyga“ – iš tiesų viena įstabiausių žmonijos istorijoje sukurtų knygų, kurioje simboliais, metaforomis ir subtiliomis užuominomis atskleidžiama tam tikra pasaulėžiūros sistema. Šios hieroglifais užrašytos knygos daugiasluoksnis turinys vargu ar gali būti autentiškai perteiktas kokia nors Europos kalba. Suvokti mįslingam *Yijing* tekstui būtinas platus interpretacinis komentaras, kuris padėtų šių laikų skaitytojui įsiskverbti į jo sudėtingų kategorijų ir heksagramų pasaulį. Atskirų hieroglifų struktūrų neperkėlus į vaizdinių ir idėjų kalbą, daugelio heksagramų išvis neįmanoma suprasti.

Vienas žymiausių *Yijing* teksto vertėjų ir komentatorių R. Wilhelmas šioje „labiau išminties nei likimo spėjimo knygoje“ regi „tūkstantmetės kinų kultūros istorijos vaisių, suvaidinusių milžinišką vaidmenį formuojantis kinų mąstysenai (*I Ching or Book of Changes*, 1975, p. XLVIII). Išskirtinį šios knygos poveikį kinų mentalitetui pabrėžia ir A. Wattsas. *Yijing*, nurodo jis, išugdė kinų mąstysenoje polinkį į spontaniškus sprendimus, kurių efektyvumas priklauso nuo žmogaus sugebėjimo ne prievartauti savo protą, o pasitikėti juo, suteikti jam galimybę reikštis savarankiškai“ (Watts, 1968, p. 34–35).

Yijing tekste įkūnyta filosofinė ir mantikinė sistema formavosi per tūkstantmečius, žmonėms stebint kosminius reiškinius ir siejant juos su gamtos ir individo gyvenimo pokyčiais.

Apmąstydami nuolatinę gamtos reiškinių, dienos ir nakties, metų laikų, šviesos ir tamsos kaitą, ilgainiui kinai pradeda suteikinti pastebėtiems dėsningumams filosofinę prasmę. Šviesos pradą (*yang*) jie susieja su Dangaus, Saulės, dienos, vyriškumo, jėgos savybėmis, o tamsos (*yin*) – su Žemės, Mėnulio, nakties, moteriškumo, minkštumo, silpnumo bruožais. Šviesaus *yang* ir tamsaus *yin* pradų dialektika filosofiškai apibendrinama pagrindiniame *Yijing* tekste ir komentaruose, aiškinama, kad pradžioje buvo chaotiškas *Taiji* (Didysis pirminis pradas, Didžioji riba, Didžioji tuštuma), kuriame teigiamų skaidrių *yang* ir *qi* dalelių sąveika suformavo Dangaus sferą, o neigiamos kondensuotos tamsios *yin* ir *qi* dalelytės – Žemę. Ilgainiui Dangus atsiskyrė nuo Žemės, atsirado metų laikai (pavasaris, vasara, ruduo, žiema), vėliau išryškėjo priešprieša tarp griaustinio ir vėjo, vandens ir ugnies, kalnų ir vandens. Taip palaipsniui atsirado gyvybė ir visa pasaulio įvairovė.

Pasaulio sandara komentaruose simboliškai pavaizduojama *Taiji* (Didžiosios Tuštumos, Didžiojo pirminio prado, *Dao*) grafinėmis struktūromis, susidedančiomis iš savotiško gema-lo, kurio viduje jungiasi vyriškoji šviesi jėga *yang* ir moteriškoji tamsi, pasyvi *yin*. Šis dviejų materialių–dvasinių–idealių genetinių jėgų srautas, veikiantis spiralės principu, užvaldo visas būties ląsteles ir sukuria vieningą kontinuumą, kuriame skleidžiasi energetinė *yin* ir *yang* jėga. Taikliu N. Vandier-Nicolas pastebėjimu, *Taiji* simbolių pasaulis išreiškia „originalią universalių metamorfozių schemą“ (Vandier-Nicolas, 1982, p. 10). *Yin* ir *yang* santykis – tai ne dualizmas, o poliariškumas, kadangi skirtumas tarp šių dviejų, visus būties reiškinius persmelkiančių pradų yra grynai išorinis. Jie neegzistuoja vienas be kito. Nėra nieko, kas būtų tik *yin* arba tik *yang*. Būdami tame pačiame *Dao* energetiniame lauke (*Dao* kategorija atsiranda tik vėlesnėje teksto dalyje), šie du pradai nuolatos papildo ir keičia vienas kitą. Šis procesas yra amžinas, nenutrūkstamas. Taigi nors *Yijing* autoriai atskleidžia visų būties procesų dualizmą, vis dėlto jie dar nuosekliau teigia jų vidinį dialektinį ryšį. *Yin* ir *yang* kategorijų traktuotė čia primena budistinių terminų *sunyata* ir *dharma* santykius.

„Permainų knygoje“ besiformuojančios *Dao* (visų daiktų pradžia, Kelias) koncepcijos atsparos tašku tampa mokymas apie natūralų ir spontanišką Visatos atsiradimą ir amžinos jos raidos dėsni. Iš čia kyla viena centrinių organicistinių knygos idėjų, skelbiančių ne tik makro–ir mikrokosmo atitikimą, tačiau ir būtinybę žmogui sekti *Dao* principais.

Pagrindinis *Yijing* teksto leitmotyvas – tai visuose būties procesuose (laikas, erdvė, judėjimas), gamtos reiškiniuose ir žmonių gyvenime vykstančios, priežastingumo lemiamos situacijų nepastovumo, žaibiškos jų kaitos kiekvieną laiko akimirką ir kiekviename erdvės taške idėja, kuri atsispindi ir šios knygos pavadinime. Į erdvės ir laiko struktūrų kaitos sinchroniškumo principą, išplėtotą šioje knygoje, atkreipia dėmesį C. G. Jungas ir J. Needhamas. Jungo nuomone, dėl šio erdvės ir laiko struktūrų sutapimo atsiranda toks tarpusavio vidinės priklausomybės ryšys, kuris ne tik tampa mantikinės prognotikos pagrindu, tačiau ir padeda

iš esmės kitaip suvokti pasaulį. Vakarų mąstysena rūpestingai sijoja, svarsto, atrinkinėja, klasifikuoja, skaido, o kinų mąstysenai būdingas akimirkos suvokimas apima viską nuo menkiausios ir nereikšmingiausios detalės, nes stebimą momentą sudaro visi jo komponentai (Jung, 1977, p. 591). Needhamas, gvildendamas 64–ių *Yijing* heksagramų audinį, pastebi, kad kiekviena jų „suranda savo konkrečią vietą vienoje koordinacių sistemoje, jungiančioje erdvės, laiko ir judėjimo aspektus“ (Needham, 1956, t. 2, p. 324).

„Permainų knygoje“ simbolių kodu perteikta pasaulėžiūros sistema turėjo įtakos kinų filosofijos, estetinės minties, literatūros ir meno raidai. Pereidami iš šiai knygai būdingų kosmogoninių aukštumų į filosofijos sritį, įsitikiname, kad būtent čia išplėtoti postulatai apie Didžiąją tuštumą kaip pirminį pradą, nuolatinį visų būties procesų kintamumą, *yin* ir *yang* pradų priešybę ir nedalomumą lėmė daugelį esminių tradicinės kinų filosofijos, estetikos ir meno principų.

Išplėtoti *Yijing* mokymai itin veikia dviejų įtakingiausių ir racionalistinės, ir intuityvistinės orientacijos estetikos krypčių – daoizmo ir čan – raidą, nes čia keliamas daoizmo ir čan estetinėms tradicijoms būdingas nepasitikėjimas racionalaus proto konstrukcijomis, žodžio galia ir vizualinio suvokimo reikšmingumu. „Permainų knygoje“ sakoma, kad išminčiai, norėdami išreikšti savo mintis, pasitelkia vaizdinius. Daoizmo, čan šalininkus ir *Yijing* idėjų pasaulį sieja estetiškas intuityvizmas, universalizmas, mintys apie menininko susiliejamą su spontanišku būties srautu, gamtos stichija, paradoksalaus dialektinio mąstymo principai. Daoizmo ir čan filosofijoje plėtojami analogiški mokymai apie nenutrūkstamą nuolatinį permainų procesą ir apie mąstytojo bei menininko įsiklausymą į šios kaitos ritmus.

„Permainų knygoje“ išplėtotą įvairiomis kryptimis besiskleidžiančių energetinių *yin* ir *yang* impulsų teorija savitai ženklina kinams būdingą grožio ir harmonijos sampratą. Iš čia kyla viena fundamentaliųjų tradicinės kinų filosofijos nuostatų, pagal kurią *grožio idealo ieškoma spontaniškai besiskleidžiančiose formose, linijinėse struktūrose, atspindinčiose natūralią Visatos procesų sklaidą*.

Apibrėžiant Didžiosios tuštumos pasaulį ir jos raiškos, metamorfozių ypatumus, „Permainų knygoje“ išsikristalizuoja dviejų pirmapradžių pasaulio elementų *yin* ir *yang* koncepcija. Ji padeda įsigalėti kinų mąstysenoje dvinarėms opozicinėms kvalifikacijos sistemoms: nebūtis ir būtis, nesatis ir esatis, tamsus ir šviesus, Žemė ir Dangus, materialus ir dvasinis, išorinis ir vidinis, moteriškas ir vyriškas, minkštumas ir jėga, kalnai ir vandenys ir t. t. *Yin*, pirmasis iš dviejų pirmapradės pasaulio struktūros elementų, sekant *Yijing* tradicija, siejamas su moteriška – tamsiąja, pasyviąja, šešėline, užslėptąja daiktų, reiškinių, meno kūriniių komponentų puse, o *yang*, priešingai, su vyriška – šviesiąja, aktyviąja, regima. Kosmogoninės kilmės *yin* ir *yang* pradų sąveikos teorijos ne tik tvirtai įauga į kinų tapybos estetiką, poetiką, tačiau ir į muzikinę estetiką, kur kiekvienas „moteriškas“ *yin* tonas atitinka analogišką „vyrišką“ *yang* toną. Dialektinėje šių dvinarių struktūrų sąveikoje regimas pirmapradės būties harmonijos,

kosminės muzikos, propoetinės meno kalbos pasireiškimas. „Permainų knygos“ postulatą apie visų būties procesų dualizmą ir nedalomumą kinų estetikoje lemia dialektinę grožio sampratą, kūrybos proceso pobūdį, meninės kompozicijos principus tapybos estetikoje – erdvės, užpildyto ir neužpildyto ploto, šviesos ir šešėlio santykius bei daugelį kitų bruožų.

Remiantis dviejų pradų nuolatinį metamorfozių koncepcija, meno kūrinys kinų estetikoje traktuojamas kaip kosminės valios ir biologinių gyvenimo impulsų ritmų veikiamas *yin* ir *yang* sąveikos rezultatas. Aktyvus ir vyraujantis, skleidžiantis energiją pradas laikinai nustumia į šalį savo priešybę – pasyvų, minkštą, klampų pradą. Pasyvus moteriškas pradas čia aiškinamas kaip aktyvias meno kūrinio struktūras neutralizuojanti ir harmonizuojanti jėga. Šių dviejų pradų dialektinės sąveikos idėją atspindi netgi kinų peizažinės tapybos žanro *shanshui* (kalnai ir vandenys) pavadinimas; šiame žanre dominuojanti *yang*, arba „šeimininko“, vaidmenį dažniausiai atlieka kalnai, o *yin*, arba „svečio“ – minkštos, aptakios vandens telkinių, ežerų, upių, upelių linijos. *Ying* ir *yang* derinį paveiksluose atspindi minkštų ir kietų, tamsių ir šviesių, tuščių ir užpildytų plotų, objektų ir šešėlių, kylančių į viršų ir besileidžiančių žemyn, sąveika. Meno kūrinys išreiškia ne tik dinamišką šių pradų kaitą, tačiau ir jų harmonijos idėją.

Iš „Permainų knygoje“ išplėto to mokymo apie Didžiąją Tuštumą kinai perima savitą filosofiją, aukštinančią tuščią plotą, neužpildytą erdvę tapyboje, tylą ir pauzes muzikoje bei teatro mene. Šie išraiškos elementai, darantys galingą estetinį emocinį poveikį, sąveikauja su kiekvienai konkrečiai meno rūšiai būdingomis išraiškos priemonėmis – linijomis, formomis, garsais, judesių plastika – ir perteikia Visatos kaip gyvo dinamiško erdvės–laiko kontinuumo, pulsavimo idėją. Neužpildyti paveikslų plotai, tuštumos, tylos, pauzių momentai yra suvokiami kaip reikšmingiausios, giluminės meno kūrinių prasmės perteikiančios meninės išraiškos priemonės. Kosminio būties srauto vientisumo, tęstinumo, nuolatinės kaitos idėjas, įprasminas *Yijing* tekste, savitai išreiškia Kinijoje plėtojamos meninio laiko ir erdvės koncepcijos. Pavyzdžiui, kinų peizažo tapybos estetika ragina dailininką vaizduoti *vientisą nuolatos besikeičiančių būties procesų srautą, o vakarietiška kviečia išplėsti iš jo statišką akimirką ir ją fiksuoti*. Šios skirtingos estetiškos nuostatos lemia Vakarų dailininkų polinkį į baigtinumą ir, priešingai, kinų – į nebaigtumą, estetinę užuominą, neišsakymą, kadangi tikras meno kūrinys turi teisingai atspindėti objektyvų būties procesų dinamiškumą, kaitą, judėjimą.

Kita vertus, *Yijing* tekste, apibrėžiant kosminės valios ir biologinio gyvenimo energetinių impulsų sklaidą, nuolatos akcentuojamas visų būties procesų natūralumas ir spontaniškumas. Vėlesnėse intuityvistinėse, iracionalios pakraipos estetiškoje teorijose (daoizmas, čan) šiomis sąvokomis nusakomos vaisingiausios kiekvieno kūrybinio proceso, menininko ir meno kūrinio savybės. Kinų estetiką ir menininkų požiūriu natūrali ir spontaniška kūryba – patikimas būdas atskleisti autentiškoms menininko kūrybinėms pajėgoms, kadangi ji padeda išsilaisvinti iš išorinių menininko sąmonę varžančių schemų, panaikinti ribas tarp fantazijos ir tikrovės,

kanono diktuojamų reikalavimų ir laisvos improvizacijos. Ir pagaliau visų būties procesų, reiškinių, daiktų spontaniškos kaitos idėja ir nuolatinės aliuzijos į pirmąją Didžiąją tuštumą iškelia ypatingą fragmento, citatos, metaforos, simbolio, estetinės užuominos, neišsakymo reikšmę. Taigi *Yijing* tarsi programuoja pamatines problemas, idėjas, kurias vėliau gvildens įtakingiausių kryptų ir mokyklų šalininkai.

„Permainų knygos“ nubrėžtą dialektinio mąstymo ir pasaulio suvokimo tradiciją kinų kultūroje pratęsia dvi įtakingiausios daugelį šimtmečių tarpusavyje polemizavusios konfucianizmo ir daoizmo estetikos kryptys. Tai nepaprastai svarbios pirmosios klasikinės mokyklos, atspindinčios du pagrindinius Kinijos kultūros polius, kurių energetinėje sąveikoje skleidžiasi kinų filosofija, estetika ir menas. Į racionalizmą, reglamentaciją linkstanti, tradicijas aukštinti konfucinė filosofija nuolatos polemizuoja su daoizmui būdingu estetiniu intuityvumu, natūralumo ir paprastumo aukštinimu. A. Wattso žodžiais tariant, daoizmas „siekia ištaisyti neigiamą konfucianistų diegiamos disciplinos poveikį, atkurti ir išplėtoti natūralų spontaniškumą“ (Watts, 1968, p. 23).

Lyginant Laozi priskiriamą knygą *Laozi* („Knyga apie Dao ir jo raiškos formas“) ir Konfucijaus *Lunyu* („Apmąstymus ir pašnekesius“), iš karto krinta į akis esminiai jų skirtumai. Konfucijaus traktatas yra racionalesnis, „skaidresnis“, o Laozi veikalas – tarsi mįslinga filosofinė poema, kurios giliamintiškumas – beveik programinė nuostata. Laozi ir Konfucijus archajinio kinų estetinės minties etapo idėjoms suteikia visiškai naujų aspektų, kurie tiesiogiai susiję ne tik su ontologine, natūrfilosofine daoizmo ir socialine konfucianizmo orientacija, tačiau pirmiausia su ryškėjančia kūrybinės veiklos diferenciacija ir dvasingu menu bei stiprėjančiu jo kūrėjo socialiniu statusu.

Konfucijaus ir konfucianizmo tradicijos estetika

Daugelis šimtmečių, skiriančių mus nuo Konfucijaus (551–479 m. pr. Kr.) gyventosios epochos liudija apie šio genialaus kinų mąstytojo estetinių idėjų aktualumą ir pasaulinę reikšmę. Konfucijus buvo epochinis mąstytojas, formavęs vienos didingiausių pasaulyje civilizacijų estetinių vertybių sistemą, mąstymo principus, kurių poveikis regimas visoje vėlesnėje kinų estetinės minties istorijoje. Jis pirmasis pasaulinės filosofijos istorijoje subūrė įtakingą filosofinę mokyklą, suformavo stebėtinai gyvybingą idealios asmenybės modelį, tapusį savotišku orientyru vėlesnių kartų žmonėms. Tradicionalizmo, praeities estetinių ir meninių tradicijų kultas, humanistinių idealų aukštinimas daugybės Konfucijaus mokinių ir sekėjų dėka išliko gyvybingas Kinijoje ir tapo neatsiejama kinų meninės inteligentijos, suvokusios savo kultūrinę misiją, pasaulėžiūros dalimi.

Po ilgų klajonių 484 m. pr. Kr. Konfucijus su grupe ištikimiausių mokinių sugrįžta į tėvynę, kur per paskutinius gyvenimo metus daug dėmesio skiria senųjų rašytinių šaltinių – *Yijing* („Permainų knyga“, arba „Permainų kanonas“), *Shijing* („Poezijos knyga“, dar kitaip vadinama „Dainų knyga“ arba „Poezijos kanonu“), *Shijing* („Istorijos knyga“, arba „Dokumentų kanonas“), *Yili* („Ritualų knyga“, arba „Ritualų kanonas“), *Chunqiu* („Pavasario ir rudens knyga“, arba „Pavasario ir rudens kanonas“) ir neišlikusios *YueJing* („Muzikos knyga“, arba „Muzikos kanonas“) – sisteminimui ir redagavimui. Konfucianizmo tradicija jam taip pat skiria kanoninės „Didžiojo mokymo“ ir filosofiskiausios „Permainų knygos“ komentuojamosios dalių autorystę.

Ilgainiui kanonizuotas „Apmąstymų...“ tekstas tapo savotiška kinų Biblija, kuri šimtmečiais formuoja idealios asmenybės tipą, tautinį charakterį ir daugelį esminių kinų kultūros bruožų. Jau jaunystėje kiekvienas išprusęs kinas išmokdavo atmintinai tekstą ir vėliau vadovaudavosi jo normomis. Taigi kinų sąmonėje „Apmąstymai...“ įtvirtina mąstymo tipą ir gyvenimo filosofiją, kurios svarbiausi principai – tradiciškumas, praeities, protėvių kultas, humanizmo idealų skelbimas. Šio mąstymo tipo stabilumas grindžiamas ne tik Konfucijaus autoritetu, bet ir kondensuotu šešių senovės kinų išminties knygų kanonu.

Svarbiausia Konfucijaus nuostata, sprendžiant iš „Apmąstymų...“ teksto, – ne kurti nauja, o siekti perteikti ateities kartoms geriausias praeities tradicijas. „Aš tik perduodu, – sako jis, – nieko nauja nekuriau. Tikiu senove ir ją gerbiu“ (VII, 1). „Tai, ką ruošiasi „perduoti“ Konfucijus, pirmiausia užfiksuota istoriniuose ir literatūriniuose paminkluose *Shujing* ir *Shijing*. Vadinasi, kinų filosofijos savitumą lemia ne tik glaudus ryšys su istorine, bet ir su literatūrine mintimi. Filosofiniuose kūriniuose tradiciškai viešpatuoja literatūrinė forma. Viena vertus, pati filosofija nelinko į sausą abstrakciją, kita vertus, ir literatūra buvo pilna „subtiliausių filosofijos sulčių““ (Kobzev, 1994, p. 23–24).

Konfucijaus idėjų savitumą ir jų reikšmę kinų kultūros, estetinės minties ir meno istorijai galima teisingai suvokti tik nagrinėjant pagrindinio šio mąstytojo idėjinio antipodo ir



Konfucijaus atvaizdas akmeninėje steloje.
Qufu. VII a.

savotiško *alter ego* – Laozi – skelbiamas daoizmo idėjas. Konfucianizmas ir daoizmas – tai tarsi du svarbiausi senovės Kinijos ideologijos poliai, kurių energetinėje erdvėje skleidžiasi didžioji kinų kultūra, filosofija, etika, estetika, menas.

Konfucijaus ieškojimas žmogaus harmonijos pabrėžia sintetinio idealo, apimančio ir gėrį, ir grožį, reikšmingumą. Tokia mąstysena lėmė estetiškos problematikos svarbą jo filosofinių pažiūrų sistemoje. Tobulo grožio sąvoka jam yra neatsiejama nuo gėrio. Šiuo požiūriu jo plėtojama grožio teorija yra artima graikiškajam *kalokagatijos* principui.

Estetinis Konfucijaus idealas – idealizuoti praeities kultūrą ir meną. Senovėje jis regį glūdint amžiais nusistovėjusias tobulas estetiškes vertybes, kurios jam atrodo yra daug vertingesnės negu chaotiški dabarties kūriniai. Todėl praeities muzika, poezija, dailė Konfucijui yra neišsenkamo kūrybinio įkvėpimo šaltinis, iš kurio srovėna gyvybingos paskatos. Naujos estinės ir meninės vertybės suvokiamos kaip senų vertybių atgaivinimas. Todėl ir kūrybinė menininko dvasia Konfucijaus estetikoje yra kreipiama ne kurti naujas vertybes, o naujai reinterpretuoti amžinas vertybes. Taip priartėjame prie Konfucijaus estetikos pagrindų pagrindo, t. y. prie suvokimo, kodėl estinė šio mąstytojo teorija yra orientuota ne į „priekį“, o „atgal“, į „aukso amžiuje“ susiformavusių estetinių ir meninių vertybių sistemą, lėmusią dviejų svarbiausių Konfucijaus estetikos principų – tradicijų reikšmės ir senovės pamėgdžiojimo – suabsoliutinimą.

Kita vertus, senovėje susiformavusių tradicijų reikšmė Konfucijaus estetikoje glaudžiai siejasi su kanono aukštinimu. Visas meno rūšis jis vertina atsižvelgdamas į jų atitikimą geriausiomis kanonizuotoms praeities grožio formoms. Aukštindamas tobulus kanonizuotus grožio idealus, įtvirtintus senovės dainose, „Poezijos knygoje“, Yao ir Shun epochų muzikoje, Konfucijus griežtai pasisako prieš kanonizuoto grožio, normos principų pažeidimą. Jam ypač svarbus harmonizuojantis ir nuosaikumo jausmus įtvirtinantis meno poveikis.

Menų pasaulis Konfucijui artimas ir gerai pažįstamas. Jis nuo jaunystės jautė didelę pagarbą bei meilę liaudies dainoms ir poezijai, pats daug muzikuodavo. „Kai Mokytojas sutikdavo gražiai dainuojantį žmogų, – prisimena mokiniai, – prašydavo, kad jis pradėtų dainą iš pradžių. Tada ir pats pritardavo“ (VII, 32). Konfucijus ne tik turėjo gražų balsą, bet ir pats puikiai grojo įvairiais muzikos instrumentais, ypač septyniastyge liutnia. Muzikos paslapčių jam atvėrė senovės muzikos žinovai ir pripažinti muzikantai. Muzika mąstytojui buvo labai svarbi ir jo asmeniniam gyvenimui, ir filosofinei koncepcijai. „Jei trejiems metams kilnus žmogus apleis muziką, – sako filosofas, – tuomet jis patirs nuopuolį“ (XVII, 21).

Pasakojama, kad, išklauses muzikantų iš Zhou dinastijos valdovų rūmų senovės muzikos koncertą, Konfucijus buvo sukrėstas šios muzikos grožio ir tris mėnesius nejautė mėsos skonio. „Nemaniau, kad muzika gali turėti tokį poveikį“ (VII, 14).

Kalbėdamas apie *li* (ritualą), Konfucijus nepaprastai sureikšmina meną: muzikos, dainuojamosios poezijos, tapybos paskirtis – apeigoms sukurti estetinį foną. Konfucijaus menų sistemoje pirmenybė besąlygiškai teikiama muzikai ir dainuojamajai poezijai, darančioms didelį poveikį žmonėms bei dvasiniam asmenybės tobulėjimui. Jis nuolat pabrėžia esminį ritualų, ceremonijų ir *li* (etiketo) ryšį su muzikos garsais. Ritualą, ceremoniją ir etiketą jis sieja daugiau su reiškinių išore, jų forma, dekoru, o muziką – su substancialiąja reiškinių esme. Todėl konfucianizmui būdingas požiūris į muziką, kaip į savotišką priemonę, padedančią nustatyti dvasinę ir kultūrinę valstybės aplinką, nes muzikos sumenkėjimas tiesiogiai rodo analogiškus reiškinius, vykstančius valstybėje.

Konfucijus, muzikoje regėdamas Visatos kosminių ritmų ir harmonijos atspindį, tikėjo, kad ritmiškas muzikinių garsų kartojimasis pirmapradžiame būties chaose lemia tvarką ir harmoniją. Kita vertus, muziką jis laiko tobulu ir jautriu žmogaus jausmų reiškėju. Savo ritminėmis ir melodinėmis struktūromis glaudžiai siedamasi su dainuojamąja poezija, muzika tampa kulminaciniu idealios asmenybės tapsmo elementu. Konfucijaus mokyme muzikos principų įvaldymas siejamas su sudėtingu dvasinės asmenybės raidos keliu į kilnaus žmogaus tipo tapsmą. Todėl ir minėdamas svarbiausius organizuojančius Visatos bei asmenybės tapsmo elementus, Konfucijus pradeda nuo dainuojamosios poezijos, toliau kalba apie ritualą ir galiausiai apie muziką.

Tobuliausia muzikos forma, Konfucijaus manymu, yra ritualinė muzika, lydinti įvairias apeigas. Todėl jis daug kalba apie esminį ritualų ir ceremonijų ryšį su maloniais muzikos garsais, grožiu, estetiniu pasitenkinimu, t. y. tomis estetinėmis vertybėmis, kurios vadinamos *yueh* menine kultūra.

Be muzikos, estetinėje teritorijoje filosofas daug dėmesio skiria dainoms ir poezijai. Kaip jau minėjome, Konfucijui priskiriamas garsiosios „Poezijos knygos“ redagavimas ir sudarymas. Sima Qianis „Istorijos užrašuose“ rašo, kad daugiau kaip iš 3000 dainuojamosios poezijos tekstų Konfucijus atrinko 305 geriausius ir etiniu požiūriu vertingiausius kūrinius, atitinkančius *li* (ritualų) bei *yi* (pareigos) reikalavimus. *Shijing* poezija – tai pirmiausia dainuojamoji poezija, atsiskleidžianti per žodinių ir muzikinių struktūrų simbiozę. Joje poetinis vaizdinys susilieja su muzikinėmis bei ritminėmis struktūromis. Kinai pirmieji pradėjo kurti ritmo dėsniais paremtą poeziją, kurios kūrimo principai dar nebuvo žinomi nei senovės Indijoje, nei senovės Graikijoje. *Shi* hieroglifas kinų kalba reiškia eilėrašį, dainą, lyrinę poeziją, ritmo dėsniais paklūstantį poetinį kūrinį, kuris senovės Kinijoje dažniausiai buvo atliekamas palydint akompanimentu, melodija ar net specifiniais ritualiniais šokio gestais. „Žodį *shi*, – rašo N. Konradas, – galima versti *eilėraštis*, nors tos eilės tuomet buvo ne skaitomos, o dainuojamos. Jau senovėje skyrė dainavimą ir žodžius, kurie dainuojami. [...] *Shijing* sakoma: „*shi* – žodis apie siekius, *ke* – žodžių dainavimas. Kitaip tariant, *shi* – ne daina, o dainos žodžiai““ (Konrad, 1977, p. 400–401).

Taigi „Poezijos knygos“ poezija, įkūnydama aukščiausius senovės Kinijos poezijos laimėjimus, organiškai jungia trijų skirtingų menų – poezijos, muzikos ir šokio – elementus ir kuria jų harmoniją. Joje neįmanoma atskirti vieno nuo kito poetinio ir muzikinio pradų. Minėtoji simbiozė ir paties hieroglifo *shih* semantinės prasmės paaiškina, kodėl *Shijing* į Europos kalbas verčiama kaip „Poezijos knyga“ ar „Dainų knyga“. Pastarąją, kaip kondensuotą aukščiausiu estetiniu senovės Kinijos vertybių simboliu, Konfucijus dažnai remiasi ir „Apmąstymų...“ tekste. Šioje knygoje jis didžiai vertina asmenybę taurinančią estetinio poveikio galią, gebėjimą veikti žmonių sąmonę, jausmus, elgesio principus. Apgailestaudamas, kad jaunimas neįvertina poezijos reikšmės, jis skatina sūnų ir mokinius skaityti senovės poeziją, semtis iš jos išminties, gėrio, gebėjimo geriau perprasti pasaulį, bendrauti, valdyti aistras. „Mokiniai, kodėl jūs nesigilinate į *Shijing*? Dainos lavina žmogų, aštrina jo žvilgsnį, stiprina santarvę, išsklaido liūdesį ir nepasitenkinimą. Dainos moko ir to, kas arti – pareigos tėvams, ir to, kas toli – pareigos valdovui. Jos suartina mus su paukščiais, žvėrimis, žole ir medžiais“ (XVII, 9). Poezija čia aiškinama kaip liaudies, kultinė, lyrinė, anoniminė dainuojamoji poezija.

Savaime suprantama, kodėl Konfucijus savo auklėjimo teorijoje tiek dėmesio skiria estetinio auklėjimo problemoms. Išaukštinęs *wen* kultūros svarbą formuojant kilnų žmogų, jis mano, kad šį idealą geriausiai padėtų įgyvendinti estetiškos vertybės. Muzika, poezija, dainos, vaizduojamoji dailė, literatūra, tiesiogiai veikdamos visa, kas gyva, ne tik teikia žmonėms malonumą, apvalo jausmus, tobulina moralines žmonių savybes, bet ir kartu padeda valdyti valstybę.

Estetiniam žmonių auklėjimui, Konfucijaus manymu, svarbi ir literatūra – ji padeda įtvirtinti *wen* ir *yue* kultūros principus. Literatūros, knyginės kultūros kultas filosofo mokymuose turėjo didžiulį poveikį jo idėjų sekėjams, ir konfucianizmo tradicijos mąstytojas pradeda sietis su literatūros vertybių skleidėju, knygininko, mokslininko, rašytojo asmenybe. Vėliau viduramžiais veikiant konfucianizmui ir jo propaguojamai *wen* ir *yue* kultūrai, Kinijoje susiformavo poetinio žodžio, literatūros kultas. Tapyba estetiškai teorijoje aiškinama kaip estetinio skonio, dorovingumo principų įtvirtinimo priemonė. „Apmąstymų...“ tekste yra daug ginčų sukėlęs Konfucijaus ir jo mokinio Zi Si dialogas apie tapybą: „Nuo vylingo juoko atsiranda žavios duobutės. / Jos paryškintų gražių akių spindesys yra nuostabus. / O koks skaistus jos veido baltumas, pagražintas įvairių spalvų audinio gama“. Į šį klausimą Konfucijus atsako: „Tapyboje balta spalva padengiama paskutinė“. Tuomet Zi Si užduoda kitą klausimą: „Ar manote, kad ritualai eina vėliau?“ „Zi Si pratęsė mano mintį, – atsakė Mokytojas, – su juo jau galima pradėti kalbėti apie *Shijing*“.

Šiame fragmente Konfucijaus mokiny, cituodamas „Poezijos knygos“ eiles, kreipiasi į Mokytoją, norėdamas patikrinti iškilusias abejones, koks grožis yra aukštesnis: ar paprastas, natūralus, ar pagražintas? Todėl jis klausia, ką reiškia eilėse esanti užuomina apie „natūralaus pirmapradžio“ moters grožio paryškinimą „išorinėmis“ kosmetinėmis spalvomis?

Konfucinės estetinės tradicijos šalininkai savęs dažniausiai nelaiko originaliais mąstytojais, siekiančiais sukurti savo koncepciją – jie suvokia besiremiamą tradiciją, kuri jiems yra pagrindinis imanentinis tikros estetikos plėtos principas, todėl ir savo skelbiamas idėjas pirmiausia supranta kaip pirmtakų idėjų tąsą.

Išpažindami tradicijų kultą, konfucianizmo estetikos šalininkai skatina menininkus studijuoti geriausius praeities dailės pavyzdžius. Tradicija ir kūrybiškas praeities palikimo panaudojimas – svarbiausia autentiškos kūrybos, tikro meistriškumo prielaida. Toks mąstymas ir lėmė konfucianizmo estetikos normatyvizmą, sudėtingų kanonizuotų reikalavimų ir rekomendacijų sistemą, sudėtingas simbolines konstrukcijas, schemas, kuriomis remiasi menininkas. Laisvos menininko kūrybos galios apribojimas atskirais kinų kultūros raidos etapais, kai susilpnėdavo tradiconalizmo įtaka, menkino konfucianizmo estetikos poveikį įvairioms meno kryptims. Tačiau kritiniais konfucianizmo estetikos raidos periodais, kai jai iškilo dogmatizmo pavojus, kaip tai atsitiko neokonfucianizmui Sung epochos priešaušryje, konfucianizmas perima, atrodo, visai priešingus daoizmo ir čan estetikos elementus. Toks plastiškumas, gebėjimas skatinti humanistinę dvasinę kinų kultūrą rodo konfucianizmo estetikos gyvybingumą.

Estetinėms Konfucijaus pažiūroms būdingas iracionalumo, neapibrėžtumo, simboliškumo, fantastiškumo vengimas ir potraukis realiam, žemiškam, kasdieniškam žmogų supančių daiktų pasauliui lemia konfucianizmo estetikos veikiamos dailės polinkį į natūralizmą, tikslų tikrovės vaizdavimą. Toks menininko kūrybos procesas – racionaliais principais paremtas kūrybos aktas, kurio sunkumai yra grynai techniniai. Tai liudija dėmesys meninės raiškos priemonėms. Natūralistinės tikrovės iliuzija geriausiai perteikiama linija, tikslu grafiniu piešiniu. Menininkas siekia užpildyti paveikslo erdvę, jo potėpis yra tikslus, peizažo detalės, žmonės ir kiti vaizduojamieji objektai nutapyti skrupulingai, realistiškai. Konfucianizmo estetika daro įtaką grafiniam stiliui, kuris suklesti akademinėje Song epochos dailėje.

Klasikinio filosofinio daoizmo estetika (Laozi ir Zhuangzi)

Didžiulis daoizmo idėjų poveikis postmodernistinei filosofijai, estetikai ir menui sukėlė mokslininkų susidomėjimą šiuo savitu kinų dvasinės kultūros reiškiniu. Intensyvūs daoizmo tyrinėjimai įvairiose pasaulio šalyse keičia daugelį tradicinių pažiūrų į šios krypties svarbą kinų kultūros istorijai. Vieniems daoizmas – tai spontaniškas estetinis intuityvumas, kitiems – žmogaus ir gamtos vientisumo filosofija, tretiems – universali panestetinė pasaulėžiūra, ketvirtiems – savita kultūrinės tradicijos interpretavimo forma, penktiems – nacionalinė kinų gyvenimo ir meninės kūrybos filosofija, kinų kultūros istorijai buvusi tokia pat svarbi, kaip Indijoje budizmas ir hinduizmas, o Japonijoje – šintoizmas.

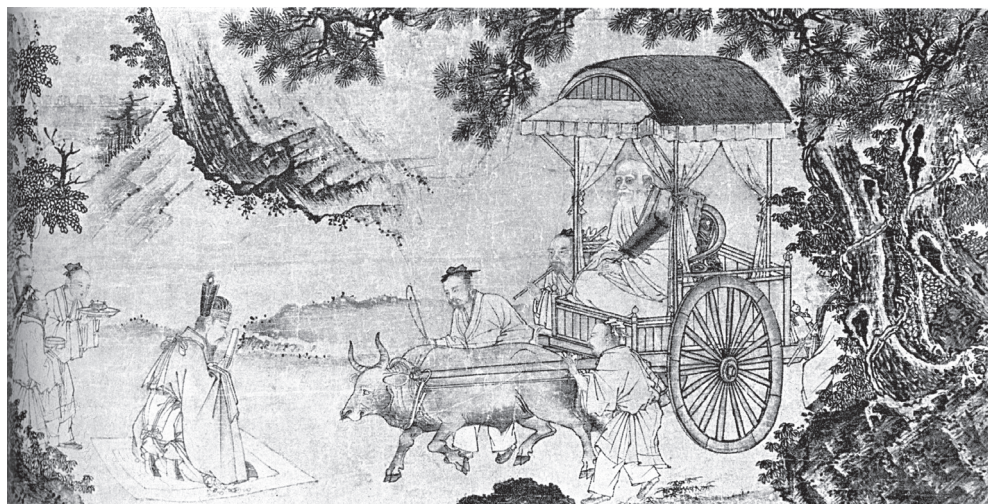
Kiekviename minėtų požiūrių slypi dalis tiesos, kadangi jie atskleidžia įvairią šio reiškinio sandarą. Daoizmas iš tiesų yra savita gyvenimo kūrybos, estetinio pasaulio suvokimo filosofija, kultūrinės tradicijos interpretacija. Be to, dauguma skirtingų šiuolaikinių daoizmo tyrinėtojų sutinka, kad ši kryptis kinų kultūros, estetikos ir meno istorijai daug svarbesnė, nei buvo manoma anksčiau.

Daoizmas ir konfucianizmas – du svarbiausi, vienas kitą papildantys senovės Kinijos ideologijos poliai, žymintys tą energijos lauką, kuris iškėlė didžiąją kinų kultūrą, filosofiją, estetiką, meną. Konfucianistinis racionalizmas daugybę šimtmečių sugyveno su daoistiniu spontaniškumu ir estetiniu intuityvizmu.

Nors daoizmas išsirutuliojo į įtakingiausią konfucianizmui oponuojančią filosofijos kryptį, tačiau tai nėra europietiskai suvokiama „mokykla“ ar „kryptis“. Tai jokio reglamentavimo nepripažįstanti spontaniška „gyvenimo“, arba „estetinės būties“, filosofija; ji iš esmės skiriasi nuo klasikinės Vakarų filosofijos, kuri sureikšmina pažinimą ir iškelia racionalaus proto reikšmę. Daoistinė estetika dvasiškai artima „neklasikinei“ Soreno Kierkegaard'o ir Friedricho Nietzsche'ės mąstymo tradicijai, filosofines problemas ontologizuojančiai ir estetizuojančiai. Tad tai, kas anksčiau, veikiant racionalistinei Vakarų filosofijai, buvo laikoma didžiausiu daoizmo trūkumu (racionalaus sisteminio mąstymo principų ignoravimas, artimumas „gyvenimo filosofijai“, reliatyvumo ir spontaniškumo aukštinimas), postmoderno epochoje tapo neabejotinu privalumu, mąstymo poetiškumo, lankstumo, „atvirumo“ ir universalumo pagrindu.

Konfucianizmas ir klasikinė Vakarų filosofija nepaprastai sureikšmina racionalųjį protą, iškelia gnoseologinių problemų svarbą, o daoizmui svarbiausia ne pasaulio pažinimo, o „buvimo pasaulyje“ problema. Daoistinės filosofijos išpažinėjo tikslas – *suvokti esminius būties ir gamtos dėsnius, ieškoti savęs, „peržengiant įprastines asmeninės patirties ribas“, pajusti Visatai ir žmogui, kaip Visatos daliai, būdingus ritmus, kurie ir patvirtina individo būties pilnatvę bei tikrumą*. Daoistiniam mąstymui svetima Dievo–kūrėjo idėja, Dievo įsikūnijimas žmogiškų savybių pavidalu. Pasaulyje, anot daoizmo filosofijos, viskas yra susiję: gyvenimas ir mirtis, bjaurumas ir grožis, gėris ir blogis, teisingumas ir melas. Visi daiktai, jų savybės yra susiję, todėl išminčiui svetimas priearišumas, aistra, jis vienodai pagarbiai žvelgia į priešybes, kurios susilieja su amžinybe didžiajame Visatos būties sraute. Universalūs pasaulyje vyraujantys dėsniai yra vientisumas, natūralumas ir neišvengiamumas.

Daoizmo filosofijai nepriimtina antropocentrinė vakariečių pasaulėžiūra, nes ji supriešina žmogų su gamta ir įtvirtina jo galią viešpatauti. Daoistams gamta – natūraliausias ir priimtinausias žmogaus prieglobstis, vieta, kur žmogus gali rasti būties pilnatvę ir harmoniją. Daoistai plėtoja mikro– ir makrokosmo vienybės idėjas, aiškina, jog žmogus yra įtrauktas į gamtos ir kosminius gaivalus. Tai skatino daoistus ir jų paveiktus čan bei dzen šalininkus bėgti į gamtą ir piligrimystę.



Shang Xi. Laozi, kertantis valstybės sieną. XV a. vid. Tušas, popierius

Filosofinio daoizmo (*Daojia*, arba *daojiao*, mokyklos) pradininku ir pagrindiniu ideologu laikomas legendinis kinų mąstytojas Laozi (senasis Mokytojas), arba Lao Dan. Manoma, kad jis buvo vyresnysis Konfucijaus amžininkas. Lao (senis) vardas slepia galbūt visai kitą istorinę asmenybę, kadangi senio sąvoka senovės Kinijoje siejosi su išminčiumi ir žmogaus būties bei profesinių paslapčių pažinimu. Apie Laozi gyvenimą ir veiklą paskirų faktų yra traktate *Zhuangzi* ir Sima Qian „Istorinių užrašų“ skyriuje „Laozi gyvenimo aprašymai“.

Laozi priskiriamas traktatas *Laozi*, arba *Dao de Jing* („Knyga apie dao ir jo raiškos formas“), kaip ir kiti analogiški šios epochos veikalai, išliko jo mokinių dėka. Šios knygos tekstas susiformavo tikriausiai apie 400 m. pr. Kr., neabejotinai anksčiau nei *Zhuangzi*, tačiau vėliau nei „Apmąstymų...“ tekstas. Iš tikrųjų iki nūdienos išlikęs kanonizuotas *Laozi* tekstas, ko gero, atsirado vėliau už „Apmąstymus...“ ir anksčiau nei *Zhuangzi*.

Šis tekstas liudija, kad jo autorius buvo didžios intelektualinės jėgos mąstytojas. Jam būdingas polinkis į abstraktų dialektinį mąstymą rodo aukštą filosofinės refleksijos lygį. Neatsitiktinai Konfucijui priskiriamas Laozi palyginimas su drakonu, kuris Kinijoje laikomas imperatoriaus galios simboliu. Veikale vyrauja ne formalios logikos, o dialektinio mąstymo principai. Sudėtingiems daugialypiems reiškiniams apibūdinti filosofas dažnai pasitelkia simbolius, metaforas, estetiškes užuominas, meninius vaizdinius, kurie kartu su poetiška kalba suteikia Laozi filosofijai estetinį pavidalą. Neretai tik metaforiškai atskleidęs minties erdvę filosofas netikėtai nutyla, ir tuomet tekste tarsi atsiveria ir pradeda kalbėti pati būtis.

Laozi, lyginant su *Lunyu*, skiriasi iš esmės. Konfucijaus traktatas daug racionalesnis, „skaidresnis“, o *Laozi* – tarytum mįslinga filosofinė poema; joje išdėstyta daoistinių požiūrių ir jų reikšmę kinų kultūrai galima gerai suvokti tik turint omenyje jo pagrindinio idėjinio antipodo ir savotiško *alter ego* – Konfucijaus – skelbiamas mintis.

Daoizmo pradininkas nepripažįsta nei anarchizmo, nei prievartos, nei visiško pasyvumo, o tik natūralų *dao* kelią. Neveikimą suvokia kaip laisvą veiklą, atitinkančią natūralius gamtos ir socialinio gyvenimo dėsnius. Aiškindamas savo mokymo esmę, *Laozi* sako, kad balandis baltas ne todėl, kad jis kasdien prausiasi, o varna juoda ne todėl, kad kapstosi purve. Žuvis gyvena vandenyje, o sausumoje žūsta. Ji negali palikti upės ar ežero vandens. Tai, kas natūralu, dėsninga – negalima pakeisti, o kas būtina – negalima išvengti. Laiko neįmanoma sustabdyti, o *dao* kelio negalima užkirsti. Kas suvokia *dao* dėsnius, tas stengiasi elgtis natūraliai, o kas ne – tas juos pažeidžia. Todėl pernelyg socialiai akyvi asmenybė, pasak *Laozi*, neišvengiamai nusižengia *dao* dėsniams ir pažeidžia kitų interesus. O išminčius *veikia neveikdamas, moko be žodžių, niekuomet nesiveržia į priekį, tačiau yra visų priekyje. Jis kuria, bet nieko sau nereikalauja, atlieka žygdarbius, bet sau jų nepriskiria, o kai nieko neima, tai nieko ir nepraranda. Kadangi, vadovaudamasis neveikimo principu, išminčius nedaro nieko nereikalinga, vadinasi, jo veikla nekuria chaoso, ne trikdo visuotinius natūralius gamtos ir socialinio gyvenimo dėsnius, o skatina jų raidą.*

Klasikinio daoizmo teoretikų veikaluose pirmą kartą susiduriame su vientisa menininko ir meninės kūrybos proceso koncepcija. Daugelis daoistų plėtojamų idėjų, žvelgiant tradiciniu Vakarų estetikos požiūriu, atrodo paradoksalia. Tačiau, pasinėrus į daoistines menininko ir meninės kūrybos teorijas, pamažu atsiskleidžia kitas, giluminis mąstysenos lygmuo ir daugelis atrodo paradoksalių tezių, minčių stebina taiklumu ir užslėptų meninės kūrybos mechanizmų perpratimu.

Daoistinei meno filosofijai svarbiausia didinga tikro savo srities meistro, įkūnijančio tobulą „meistriškumą“ ir filosofui būdingą „išmintį“, asmenybė: ji nuolat gretinama su išminčiumi, kadangi, suvokęs meno paslaptis ir *dao* dėsnius, jis ne tik tobulai kuria, bet ir tampa savotišku pranašu. Daoistinė tobulo meistro koncepcija daugeliu dalykų primena konfucianizmo plėtojamą kilnių žmonių (*junzi*) – menininkų – teoriją. *Laozi*, *Zhuangzi* neigia racionalistinius konfucinės meno filosofijos motyvus ir nagrinėja mįslingus, iracionalius kūrybinės asmenybės galių procesus. Čia, kaip ir Arthuro Schopenhauerio, Nietzschė's veikaluose, kalbant apie kūrybinės menininko jėgas, pabrėžiama kosminės biologinės *qi* energijos reikšmė. Kūrėjas šią energiją turi sugebėti saugoti ir išmintingai eikvoti savo gyvenime bei kūryboje.

Daoistų meno filosofijoje aukštinama savarankiška, kūrybinga, giliai mąstanti, jaučianti, subtiliai atskleidžianti savo kūrybinės galias asmenybė. Ji suvokdama savo susiliejimą su sponstantiška *dao* būtimi, išmintimi, talentu sugeba tarsi iš šalies, intersubjektyviai vertinti sudėtingiausias būties, konkretaus žmogaus gyvenimo, kūrybos, meno, meistriškumo problemas. Dėl

to didis daoistų meistras giminė Konfucijaus ir Sokrato išminčiams, kurie „supranta savo nežinojamą“ (L–11). Čia ir slypi viena pagrindinių jo gelmės, didingumo ir tobulo meistriškumo paslapčių. Tobuliausias meistras ir didžiausias išminčius daoistams yra ne tas, kuris „žino tiesą“ ir „aukščiausio meistriškumo paslaptis“, o *kuris pats įkūnija tiesą ir pajėgia ją saugoti savo dvasioje*. Jis „niekad nesiveržia į priekį, tačiau yra visų priešakyje“ (L–7), „nesiekia didelio, bet sukuria didelių dalykų“ (L–63).

Dėl giluminių *dao* ir aukščiausio meistriškumo dėsnių suvokimo menininko sąmonė remiasi visiškai kitokia, paprastiems žmonėms nesuprantama gyvenimo, mąstymo ir kūrybos logika. Didžiausią išmintį ir meistriškumą daoistams įkūnija tokia asmenybė, kuri „prilygina save dulkelei“, valdo savo aistras, prislopina savąjį spindesį, išsivaduoja iš „sąmonės užterštumo“, suvokdama savo talento jėgą, niekuomet jo nedemonstruoja. „Kas mėgsta pasirodyti, – sako Laozi, – to nepastebi; kas laiko save teisiu, to negirdi; kas giriasi nuopelnais, nieko vertinga nesukuria; kas aukština pats save, praranda pirmenybę“ (L–24).

Žinodamas savo vertę tobulas menininkas išminčius nesididžiuoja, atsisako valdžios ir kitų istorinės veiklos formų, sąmoningai renkasi „vidinių“ dvasios vertybių pasaulį, kuklumą, saugo ir ugdo savo talentą. Jis rūpinasi tais, kurie yra kuklūs ir kuriuos galima ugdyti remiantis *dao* principais. Sugebėjimas neegoistiškai skleisti gėrį, grožį, harmoniją daoizmui yra tarsi asmenybės dvasinės brandos kriterijus, liudijantis, kad žmogus, pažinęs *dao* kelią, suvokė savo misiją, pajėgė suvaldyti neigiamus instinktus, aistras ir įžengė į tą dvasinio tobulėjimo lygmenį, kuriame skleidžiasi asmenybės „atvirumas“ pasauliui, savo gyvenimo tikslo suvokimas. „Dao, sakau tau, yra amžinas ir bevardis; dorybė atrodo menka, tačiau niekas pasaulyje nepajėgia jos pavergti“ (L–32). Gėrį, grožį daoizmas suvokia kaip universalias vertybes, harmonizuojančias viską.

Savo veikaluose Laozi ir Zhuangzi skatina neaukštinti išmintingų ir talentingų žmonių, negarbinti vertingų daiktų, kadangi jų išskyrimas sukelia žmonių pavydą, geismus ir veiksmų sumaištį. „Kuo mažiau apie mane žino, – sako Laozi, – tuo labiau kyla mano vertė“.

Vienas pagrindinių tikro meistro, menininko požymių, anot Laozi, Zhuangzi, – neveikimo (*wu wei*) principo reikšmės suvokimas, sugebėjimas juo vadovautis gyvenime ir kūrybinėje veikloje. Pernelyg aktyvus, besiblaškęs, siekiantis aprėpti neapbrėpiama, darantis daugiau negu būtina menininkas laikomas „paviršutinišku“, kadangi nusižengia išmintingo saiko principui ir, visai to nesuprasdamas, veikia prieš gamtos, visuomenės dėsnius, naikina pats save. Tikroji išmintis, talentas, meistriškumas siejamas ne su energijos pertekliumi ar žinių gausa, o su mokėjimu įvaldyti žinojimo sukeltas aistras, norus, tenkintis mažu ir tikslingai panaudoti savo energiją kūrybiniais tikslams.

Išminčių ir tikrą menininką daoizmo teoretikai traktuoja kaip visišką aktyvaus, siekiančio kuo daugiau pasiglemžti žemiškų gėrybių, žmogaus priešybę, kadangi, vadovaudamasis neveikimo principu, jis nepažeidžia daiktų esmės, teisėtų kitų žmonių interesų, nenusikalsta

gamtos dėsniams. Kurdamas jis siekia įsiklausyti į *dao* dėsnius ir veikti atitinkamai. „Kad siela būtų rami, – sako Laozi, – reikia laikytis vienovės ir būti neveikiam“ (L–10). *Wu wei* principas nereikia visiško asmenybės neveiklumo, tik pabrėžia ne „išorinį“, o daug svarbesnį „vidinį“ dvasios aktyvumą, išorinės motyvuotos veiklos atsisakymą ir kreipimąsi į introvertinių dvasinių vertybių pasaulį. Analogišką mintį aptinkame ir *Huainanzi* tekste: „Tas, kuris suvokė *Dao*, grįžta į skaidrų švarumą, kas įsiskverbė į daiktų esmę, pasirenka neveikimo būseną. Rimtimi ir susikaupimu tobulina savo prigimtį, tylumoje nustato proto paskirtį – ir taip žengia prie Dangaus vartų [gamtos vartų]“ (H–15).

Neveikimo būseną klasikinio daoizmo estetikoje aiškinama kaip vienintelis patikimas kelias į aukščiausią paprastam žmogui nepasiekiamą meistriškumą, intuityvų grožio ir *dao* esmės pažinimą. Intuityviai „suvokęs Dangaus ir Žemės grožį bei natūralius begalės daiktų dėsnius, didis išminčius, – anot Zhuangzi, – atsideda neveikimui, nieko nekuria, [tik] kontempliuoja Dangų ir Žemę“ (Zh–247). Neveikimas čia suvokiamas *kaip aukščiausia intuityvi didiesiems mąstytojams ir menininkams būdinga kontempliatyvos vidinės dvasinės veiklos forma*.

Kitas svarbus dalykas kūrybingai asmenybei tobulinant dvasią, daoizmo požiūriu, – *savosios prigimties „susigrąžinimas“, išsivadavimas iš ją kaustančių dirbtinių varžtų ir natūralaus žmogaus gyvenimo gamtoje vertės suvokimas*. Daoizmui būdinga „praeities nostalgija“, kai žmonės gyveno glaudžiai susiję su gamta, elgėsi natūraliai, tenkinosi mažu. Gamta daoizmo meno filosofijoje tas pat, kaip ir konfucianistų teorijose – praeities išminčiai: tai savotiškas elgesio modelis, pagrindinis menininko prieglobstis bei kūrybinio įkvėpimo šaltinis. Ragindami gyventi natūraliai pagal gamtos dėsnius ir tenkintis mažu, daoistai siekia išryškinti ekstazišką žmogaus būties džiaugsmingumą natūralios gamtos stichijoje ir kartu atskleisti kūrybingai ir mąstančiai asmenybei estetinę natūralaus gyvenimo vertę.

„Tai, ką vadinu dangiška [gamtiška], – rašoma *Huainanzi* traktate, – yra grynas švarumas, natūralus paprastumas, pirmapradė tiesa, sniego baltumas, tai, kas niekuomet su niekuo nesusimaišė. Tai, kas vadinama žmogiška (dirbtina) – tai paklydimas, tuščios proto išmonės, įmantrybės ir melas“ (H–115). Dėl to daoistai mano esant būtina atsiriboti nuo išorinio pasaulio šurmulio atokiuose žaisminguose kampeliuose, kalnuose, miškuose, upių, ežerų pakrantėse, gyventi natūraliai pagal gamtos dėsnius, įsiklausyti į jos vidinius ritmus, susiliesti su ja. Nuolatatos besikeičiančios gamtos reiškinių grožis, harmonija – tai pavyzdys siekiančiam tobulybės išminčiui ir menininkui.

Tobulas meistriškumas ir tikro meno kūrimas daoizmo meno filosofijai neatsiejamas nuo menininko gebėjimo kaupti savo kūrybines galias ir pasiekti kūrybinio proceso fazę, kada tikrovė suvokiama ne išoriniais jausmais, o meditacinei kūrybai būdingu „vidiniu regėjimu“. Tačiau, be didiesiems meistrams būdingo tobulo meistriškumo, yra ir kitas, aukštesnis, – beribio meistriškumo – lygmuo. Tokiu neprilygstamu absoliutaus meistriškumo pavyzdžiu, „meistrų

meistro“ simboliu, aukščiausiu idealu daoizmo estetika skelbia Gamtą, apdovanotą dievišku protu ir daugeliu žmogui nepasiekiamų savybių. „Tai, kas paklūsta Dievo protui, – rašoma *Huainanzi*, – nepasiekiamą žmogaus protui“.

Daoizmo tradicijos menininkas ryšiui su gamta teikdamas vos ne sakralinę prasmę ir vertindamas ją kaip savotišką elgesio ir kūrybos modelį, pirmiausia siekia pajusti vienovę su ja, tapti neatsiejama jos dalimi ir kartu savo kūryba priartėti prie siekiamo absoliutaus „natūralumo“ ir „spontantiškumo“ idealo. Bendravimo su gamta idėja daoistinės tradicijos menininkų gyvenime ir kūryboje vėliau įgauna beveik religinę „apsivalymo nuo pasaulio purvo“ prasmę.

Tarp daugybės gamtos reiškinių daoistams artimiausias vanduo. Jų traktatuose apstu „lygaus kaip veidrodis vandens paviršiaus“ ir „lėtai tekančių gilių upių“ metaforų. Vanduo – susikaupimo, meditacijos, gelmės, vidinės rimties, *Dao* simbolis. Vandeniui, kaip ir išminčiui, didžiam meistriui ir vaiko sielai priskiriamos tos pačios moteriškojo prado *yin* savybės: lankstumas, aptakumas, minkštumas. Šiose savybėse įžvelgiama galinga jėga ir energija, užvaldanti viską, kas yra kiečiausia ir atspariausia pasaulyje.

Autentiškos kūrybos daoizmas neatsieja nuo intymaus menininko ryšio su gamta, nuolatinio dvasinio tobulėjimo, įsiklausymo į *dao* ritmus. „Kas seka *Dao*, – sako Laozi, – tas neria į gelmę“ (L–1). Tikras menininkas, anot daoistų, turi būti klajotojas, nuolatinis grožio ieškotojas gamtos ir savo dvasios pasaulyje. Jis turi sugebėti sukaupiti gamtos grožį, o paskui natūraliai išlieti jį savo kūrinuose.

Tikras menininkas turi vengti aistringų troškimų, išorinio spindesio, spalvų, garsių žodžių gausos. „Spalvų gausa, – sako Laozi, – apakina, garsų perteklius apkurtina“ (L–12), „žodžių gausa nuskurdina“ (L–5), o „gražūs žodžiai nėra tikri“ (L–81). Dėl to daoizmo meno filosofija reikalauja saikingumo ir paprasčiausių meninės išraiškos priemonių, skverbtis į reiškinių gelmę, užslėptąsias jų savybes.

Daoizmo estetikai ir menininkai autentišką kūrybą sieja su aistrų valdymu, vidiniu susikaupimu, meditacija. „Kas aistras sutramdo, – teigia Laozi, – pamato daiktų paslaptį, kas ne, – temato daiktų paviršių“ (L–1). Jo mintis, kad, „neišeinant iš namų ir nežiūrint pro langą“, galima išvysti *dao*, turėjo stiprų poveikį kinų estetinės minties ir meno raidai, kadangi menininkai, vadovaudamiesi šia teze, kur kas daugiau dėmesio skyrė introspekcijai, susikaupimui, meditacijai, o ne išorinio pasaulio stebėjimui, kopijavimui.

Estetinis daoistinio mokymo pobūdis, jautrumas gamtos grožiui, pabrėžta natūralumo, spontaniškumo, estetinio intuityvumo reikšmė žmogaus gyvenimui ir kūrybai, potraukis žodžio magijai ir poetiniams įvaizdžiams, plėtojamos universalios tezės, kurias lengva taikyti įvairių meno rūšių poreikiams, galingai paveikė kinų estetiką, meno filosofiją ir meno kanonus.

Apibendrinant galima pasakyti, jog daoistinė filosofija dabar aktuali dėl to, kad jos kūrėjai *nesiekė žmogaus būties ir pasaulio įvairovės įsprausti į išprotautas logines schemas, nepaisančias*

*būties reiškinių savitarpio priklausomybės. Daoistinis mąstymas atsižvelgia į tai, jog neįmanoma suplanuoti spontaniško būties srauto. Daugelį dabarties mokslininkų stulbina daoizmo koncepcijų šiuolaikiškumas: jos pasirodo esančios artimos naujausioms „neklasikinėms“ mokslo teorijoms ir ypač šiuolaikinės fizikos koncepcijoms, kuriose Visatos procesai apmąstomi *chaoso*, *tuštumos*, *spontaniškai save tvarkančios gamtos* kategorijomis.*

Daoizmo tradicijos menininkas dažniausiai vaizduoja ne tai, ką regi aplinkiniame gamtos pasaulyje, o tarsi filosofas siekia perteikti apmąstomas idealaus harmoningo pasaulio struktūras arba išreikšti savo santykį su tuo, kaip matė šį pasaulį kiti iki jo kūrę šios tradicijos menininkai. *Meninė kūryba čia tampa labai artima filosofiniam mąstymui, nes kuriamas meno kūrinys užmezga vidinį filosofinį dialogą su tradicija ir atskleidžia jai naujas kūrybines erdves.*

Prieš pradėdami kurti, daoistai menininkai ilgai medituoja, kontempliuoja didingus gamtos peizažus, kalnus, upes, miškus – tai padeda jiems sutelkti sąmonę, suaktyvinti kūrybines galias. Jau nuo senovės buvo plačiai kultivuojamos įvairios šamanistinės ritualinės fizinės ir psichinės meditacijos metodikos, ekstaziškų dvasios polėkių bei vaizduotės atpalaidavimo formos, kurias perėmė ir toliau plėtojo neodaoistinės tradicijos menininkai. Spontaniškumas, natūrali šių akimirką išgyvenamos būties pilnatvės išraiška, vidinis susikaupimas yra vieni būdingiausių daoistinės estetikos ir meno bruožų. Neatsitiktinai šalia tradicinės įstabių gamtos peizažų kontempliacijos jų kūryboje paplito meditacinė įtakingos „vidinės koncentracijos“ (*neiguan*) mokyklos šalininkų praktika, kuri orientavosi į žvaigždes ir kosmosą.

Šios mokyklos šalininkai, plėtodami organicistines makro– (Visatos) ir mikrokosmo (Žmogaus) harmoningo sąryšio idėjas, žmogaus kūną vertina kaip organišką kosmoso dalį ir analogą, paklūstantį tiems patiems Visatos procesų kaitos dėsniams. Medituodami jie siekia suderinti kūno pokyčius su kosminiais *dao* kaitos ritmais ir kartu suvokti save kaip organišką kosmoso dalį. Medituodami jie nyra į savo dvasios pasaulį, kol pasiekia didžiausio sąmonės sutelkimo būseną, kuri apibūdinama kaip tekanti. Šios tekančios sąmonės srautas kosminės energijos krūvius turi vienodai paskirstyti į visas menininko kūno dalis ir kartu priartinti jį prie idealo – „stabilios sąmonės“ būsenos, arba būties pilnatvės, suvokimo, kai menininko sąmonė pasižymi ypatingu lakumu, kūrybiškumu, sugebėjimu įsiskverbti į giluminę estetikinių reiškinių esmę. Minėta „stabilios sąmonės“ būsena pasiekama išsivaduojant iš padrikų emocijų, kurios trukdo suvokti giluminės būties procesų harmoniją.

Dėl to neodaoizmo meno filosofijai svarbi intensyvi dvasinė veikla. Šis intensyvumas pasiekiamas visišku susikaupimu, vidine rimtimi, kai menininko sąmonė, pradėdama svarbiausią kūrybinio proceso etapą, užmiršta viską, išskyrus kūrybos objektą. Todėl tikras menininkas, tobulas meistras tampa beaistrinio būties suvokimo ir tikrai išminčiai būdingos rimties, „tylėjimo“ simboliu („išsakyta tiesa jau netiesa“, todėl „kas žino – nekalba, kas kalba – nežino“, T–56). *Rimtis, susikaupimas, meditacija, tylėjimas yra aiškinami kaip būdingiausi tikro menininko*

*dvasinės brandos požymiai, kurie liudija, kad meistras, kaip ir išminčius, suvokia kalbėjimo beprasmybę, žodžių nesugebėjimą išreikšti giluminę vaizduojamų reiškinių esmę, atspindėti žmogų supančio pasaulio įvairovę, būties procesų nenutrūkstumą ir kintamumą, meninės kūrybos vyksme turi sąmoningai prislopinti savo regą ir klausą („pernelyg aštri rega sumaišo penkias spalvas“, o „pernelyg aštri klausia sumaišo penkis garsus“), siekti savotiško išsiblašky-
mo, kūrybinių dvasios polėkių lengvumo, kai kūrėjo sąmonė išsivaduoja iš suvaržymo. Visi išlaisvinti menininko pojūčiai akimis aptinka kūrinio formas, spalvas, struktūras, jo techninis meistriškumas pasiekia tobulybę. Tai, ką menininkas kuria, visiškai apvalo jo sąmonę, ir kai vaizdinį kūrėjas jau suformuoja, svarbiausioje kūrybos vyksmo pakopoje jį apleidžia racionali analitinė mąstysena ir kuria jau nesąmoningai, remdamasis intuicija.*

Taigi vienas pagrindinių tikram menininkui būdingo tobulo meistriškumo bruožų yra sugebėjimas atsiriboti nuo išorinių veiksnių ir pasiekti tokią vidinio susikaupimo būseną, kai menininko prigimtis susilieja su jo meninės kūrybos objektu, ir dėl to atsiranda intuityvus „vidinis regėjimas“. Ši idėja vaizdžiai atskleidžiama Zhuangzi alegorijoje apie didį meistrą, raižantį medinę muzikinio instrumento dalį. Aiškindamas savo meistriškumo paslaptis, meistras prisipažįsta, kad iš pradžių jis „nedrįso [eikvoti] savo *qi* energijos ir pasninkavo, siekdamas rimties. Po trijų pasninko dienų [jau] negalvojo apie kilmę, rangus, atlyginimus, po penkių – apie pagyrimus ir priekaištus, sėkmę ir nesėkmes, po septynių – netikėtai save, savo kūną, rankas, kojas pamiršo, išnyko visi išoriniai veiksniai, valdovo rūmai, visa tai, kas trikdė dėmesį, jaudino. Tuomet išvykau į kalnus, miškus, įsižiūrėjau į medžių savybes. Tobuliausiame savo forma ir esme [medyje] išvydau [galutinius] muzikinio instrumento apmatius, nes jei to nebūtų atsitikę, man būtų tekę atsakyti [sumanymo]. Įsitraukus į kūrybos procesą, natūrali gamtinė mano prigimtis susiliejo su natūralia gamtine [medžio] prigimtimi, ir iš to tarsi stebuklas atsirado toks [muzikinis] instrumentas, [kokį] jį regite“ (Z–230).

Tokiems meistrams, pasiekusiems meistriškumo viršūnes, jau nebeturi jokios reikšmės patarimai ar pagyrimai, nes jų meistriškumas yra subrandintas griežtos vidinės drausmės, sugebėjimo sutelkti savo kūrybines galias, ilgamečio praktinių įgūdžių lavinimo ir pasiekia toki lygmenį, kai daugelis jutimo organų tarsi apmiršta, ir kūrybos procesą valdo ne išoriniai jausmai, o pašamonei būdingas intuityvus „vidinis regėjimas“.

Tikro menininko bruožai, pagal daoizmo estetiką, – *nepasitenkinimas pasiektais rezultatais, nuolatinio dvasinio ir techninio meistriškumo tobulėjimo būtinybės suvokimas*. Pajutę kūrybinio išsekimo ar pasikartojimo pavojų, menininkai neretai ryžtingai paneigdavo savo pasiekimus, keisdavo pavardę, gyvenamąją vietą, kūrybos stilių ir atsidėdavo naujiems kūrybiniams siekimams.

Gvildendamas klajonių ir atsiribojimo nuo išorinio pasaulio motyvus kinų filosofijoje, literatūroje ir vaizduojamojoje dailėje, kinų kultūros žinovas P. Demieville'is taikliai pastebėjo,

kad pirmajame Zhuangzi knygos skyriuje – „Klajonės bekraštybėje“ – šios „klajonės vyksta iš karto dviem lygmenimis – dvasios pasaulyje, į kurį pajėgia įsiskverbti šamanai, ir realiais atokiais kalnų keliais, gamtos stichijoje“ (Demieville, 1973, p. 368). Zhuangzi ragina mąstytoją, menininką tapti nuolatinio klajūnu, ieškoti nauja, visuomet būti atviram išorinio gamtos pasaulio grožio įspūdžiams. Tačiau klajoti ir ieškoti nauja galima ne tik gamtos pasaulyje, bet ir žmogaus išgyvenimuose, dvasios gelmėse. Šias introvertiškas gelmes Zhuangzi vadina „bekraščiu svajų pasauliu“. Jame asmenybė gali surasti užmarštį, patikimą užuovėją nuo slegiančio išorinio pasaulio bausmių. Ši filosofo mintis padarė stiprų poveikį vėlesnei neodaoizmo ir čan filosofijai.

Zhuangzi vienas pirmųjų klasikinėje kinų filosofijoje formavo tokį mąstytojo, išminčiaus idealą, kurio esminiai bruožai – *kuklus pasitraukimas nuo išorinio pasaulio šurmulio į natūralų gamtos prieglobstį ieškoti kūrybinio įkvėpimo*. Išminčius, anot Zhuangzi, „užmiršta savo drąsą, regėjimą ir klausą, bastosi, nepažindamas dvejonių ir užmiršęs žemiškus rūpesčius, palaimingai klajoja neapsisunkindamas jokiais reikalais. Tai vadinama „veikti nepiktnaudžiaujant, būti vyresniam nepavergiant“ (Laozi). O tu puikuoji savo žiniomis, norėdamas apstulbinti nemokšas, sieki švaros, kad apnuogintum kitų purvą, žaižaruoji spindesiu, tarsi laikytum iškėlęs saulę ir mėnulį. Juk tavo kūnas saugus ir sveikas ir tavo likimas daug geresnis nei tų, kurie mirė pernelyg anksti, kurie kurti, akli ar šlubi. Ir tu dar drįsti skųstis Dangumi?“ (Zhuangzi, 2002, p. 399).

Asmenybę, suvokusią Dao esmę, pasiekusią vidinę rimtį ir harmoniją su visuomene ir gamtos pasauliu, Zhuangzi vadina „tobulu žmogumi“, įprasminančiu daoistų idealą. Toks *būties harmoniją suvokęs žmogus nepastebimai pradeda dalyvauti visuose visuomenės ir būties procesuose, panašiai kaip ašis pradeda sukti ratą. Jis yra visų poliariinių jėgų susidūrimo centre, kur mažiausias pasipriešinimas, trintis ir betikslis gyvybinės energijos praradimas. Todėl tokia asmenybė geriausiai išnaudoja savo galias ir veikia be trukdžių, laisvai*.

Vadinasi, Zhuangzi idealas – tai subtiliai jaučianti gamtos grožį, gyvenimo pilnatvę, pajėgianti dvasiškai tobulėti asmenybė. Jos troškimas pažinti slėpiningąją reiškinių esmę neatšiejamas nuo sugebėjimo atsikratyti aistrų, klajoti neapbrėptuose Visatos, gamtos ir žmogaus vidinio pasaulio platybėse. Išmintingas žmogus, suvokęs Dao procesų esmę, anot Zhuangzi, pajėgia išsivaduoti iš jausmų vergijos. Tai nereiškia, kad jis praranda sugebėjimą jausti kitų žmonių nelaimes, – jis *tiesiog suvokia vidinės rimties svarbą ir neleidžia jausmams sujaukti gyvenimą, kvailai ir beprasmiškai elgtis*. Šie teiginiai teoriškai pagrindžia atsiribojimą nuo bet kokių dirbtinės veiklos formų ir aukština neveiklos principą.

Intuityviai suvokęs reiškinių esmę, tikras išminčius, anot Zhuangzi, apsiriboja tylėjimu ir paskęsta neveiklos (*wu wei*) būsenoje. *Wu wei* motyvas yra vienas pagrindinių Zhuangzi ir apskritai daoizmo filosofijoje, nes *neveiklos principas suvokiamas kaip aukščiausias, intuityvios, didiesiems išminčiams ir menininkams pavaldžios, glaudžiai susijusios su kontempliacija,*

vidinės dvasinės veiklos būdas. „Kas seka Dao, – sako filosofas, – kas dieną vis daugiau netenka, o netekęs vėl netenka, kol pasiekia neveikimo būseną, neveikimas juk padaro viską“ (Z–246).

Čia atskleidžiamas atotrūkis tarp filisterinės sąmonės žmonių ir negausios išminčių, tikrų meistrų bei menininkų grupelės, kuri pajėgia atsiriboti nuo paviršutinės išorinės veiklos ir priartėti prie paprastam žmogui nepasiekiamos vidinės rimties, susikaupimo, neveikimo būsenos. „Juk tuštuma, rimtis, susikaupimas, nesijaudinimas, nusišalinimas, tylą, neveikimas, – pabrėžia Zhuangzi, – tai Danguis ir Žemės lygmuo, aukščiausia iš gamtinių savybių“ (Z–197).

Apibendrinant Zhuangzi neveikimo teoriją, būtina prisiminti, kad daoizmo tradicijoje bet koks savo srities meistras (filosofas, menininkas, amatininkas), pasižymintis sugebėjimu pasiekti neveikimo būseną ir intuityvia pažinimo galia, t. y. girdėdamas negirdimus Dao muzikos garsus, neištariamus žodžius, regėti neregimas spalvas ir formas, yra prilyginamas išminčiui. *Todėl visi meistrai – poetai, tapytojai, muzikantai, architektai – daoistų traktatuose vadinami išminčiais, o meistro ir išminčiaus sąvokos jiems lygiavertės. Išminčiai, didieji meistrai ir menininkai pasižymi vienoda tiesioginės intuicijos galia, sugebėjimu perprasti tikrąją reiškinių esmę, nes jų širdys „kuria ištisą pasaulį“.*

Zhuangzi grožio samprata yra antiracionalistinė ir reliatyvistinė. Teigdamas pirmą pradžią Visatos grožio ir harmonijos idėją, filosofas plėtoja teorijas apie žmogaus nesugebėjimą objektyviai vertinti grožį ir paties grožio reiškinio reliatyvumą. Grožis ir bjaurumas priešingi tik sąlygiškai, nes realiame pasaulyje nuolatos regime vieną būseną pereinančią į kitą. Tai, ką žmonės laiko grožiu, sako Zhuangzi, baido žuvis, paukščius, žvėris. Netgi *skirtingų žmonių grožio vertinimai yra labai individualūs, subjektyvūs, todėl negali būti vienareikšmiai. Pasaulyje negali būti vienintelės nekintamos grožio sampratos, nes riba tarp grožio ir bjaurumo yra paslanki.*

Taigi objektyviai pažinti grožio, anot Zhuangzi, neįmanoma, nes, pirma, kiekvienas gyvas padaras grožį suvokia skirtingai, antra, šis suvokimas nuolatos keičiasi ir, trečia, skverbdamiesi į grožio esmę, neišvengiamai susiduriame su šios sąvokos neapibrėžtumu, ribos tarp grožio ir bjaurumo sąlygiškumu. Visa tai liudija grožio reiškinio reliatyvumą ir neleidžia kurti visuotinių estetinių kriterijų. Kita vertus, nei žmogaus protas, nei kalba nepajėgia tiksliai įvardyti daugelio subtiliausių grožio formų, kurias galima suvokti tik intuityviu tiesioginiu pažinimu.

Zhuangzi meno filosofijoje svarbiausia laikoma muzika ir poezija. Pastaroji aiškinama kaip spontaniška Dao kūrybinės valios raiška. Ji tarsi atspindi užslėptų būties dėsnių esmę. Tačiau dar svarbesnė yra muzika, kurios traktavimas regimai susijęs su senovės muzikinėmis kosmogonijos koncepcijomis. Filosofas kaip ir konfucianizmo šalininkai daug kalba apie magišką muzikos galią, kurią pateikia ambivalentiškai: pirmiausia kaip Visatos harmonijos pasireiškimą, o kita vertus, kaip galingą žmonių sąmonės poveikio instrumentą.

Vertingiausia Zhuangzi estetikos ir meno filosofijos dalis susijusi su *Zhuangzi* tekste plėtojama tobulai meną įvaldžiusio meistro ir jo kūrybos proceso koncepcija. Skirtingai nei

konfucianistai, kurie daugiausia domisi socialine ir etine menininko bei jo kūrybos misija, Zhuangzi meno filosofijoje daugiausia tyrinėjamos kūrybinės menininko jėgos, paskatos, pats kūrybos procesas. Zhuangzi – pirmasis daoizmo tradicijos mąstytojas, visapusiškai išplėtojęs šiuos mokymus.

Zhuangzi traktate plėtojamoms tobulo meistro, menininko teorijoms, kaip ir daoistinei pasaulėžiūrai apskritai, būdingi asmenybės nepriklausomumo, asketiško atsisakymo nuo visko, kas išoriška, nebūtina, dvasinio tobulėjimo motyvai. „Tikras kilmingumas karališkos garbės atsižada, tikras turtingumas karaliaus išdą niekina, tikri siekiai atsisako vardo ir šlovės. Tačiau dėl to Kelias nesikeičia“ (Z–204). Tikras meistras, siekiantis tobulumo pasirinktoje srityje, turi nuolatos lavintis, sąmoningai atsisakyti menkų žinių ir darbų, trukdančių įgyvendinti svarbius kūrybinius tikslus. Filosofas griežtai kritikuoja konformizmą, pataikavimą visuomenės skoniams, tenkinimąsi pasiektais rezultatais. Kaip vieną blogiausių žmogaus savybių jis smerkia didžiavimąsi asmeniniais laimėjimais. „Ką tai reiškia? – klausia filosofas. – Tai aukštinti savo dorybes ir keiksnoti kitus, kurie elgiasi kitaip“ (Z–313). Zhuangzi moko daoistus nepervertinti savo įgimtų sugebėjimų, būti reikliems sau, nuolatos skverbtis į gamtos pasaulio paslaptis. Menininkas ir išminčius, trokštantis pažinti tikrąją grožio esmę, turi jos ieškoti gamtoje. Zhuangzi estetika – tai natūralumo ir gamtos grožio aukštinimas, nes gamta, jo manymu, pirmapradės būties, Didžiosios tuštumos, Dao harmonijos modelis.

Tikras menininkas Zhuangzi estetineje koncepcijoje pasižymi išminčiaus savybėmis. Pradėdamas kurti, jis atsiriboja nuo visko, kas trukdo suvokti jį dominančių reiškinių esmę, įsiskverbti į juos, tapti beaistriu. „Beaistriu, – sako filosofas, – aš vadinu tokį žmogų, kuris nežudo savo kūno iš vidaus meile ir neapykanta; tokį, kuris visuomet natūralus ir nepaverčia gyvenimo dirbtiniu“ (Z–161). Beaistrė meistro siela – tai tarsi lygus vandens paviršius ar tyras veidrodis, atspindintis pasaulio gelmes. Veidrodžio ar lygaus vandens paviršiaus metafora daoizmo estetikoje nusakoma „prabudusi“, „neužteršta“ menininko sąmonė, pajėgianti jautriai reaguoti į išorinio ir vidinio pasaulio pokyčius. Rimties kupinas vandens paviršius, anot Zhuangzi, – tai pavyzdys menininkui, kuris kaip vanduo „viską saugo viduje, išoriškai [nė kiek] nesijaudindamas“ (Z–160). Vidinis menininko susikaupimas kurti padeda jam užmiršti viską, išskyrus tai, į ką nukreipta jo dvasia. Jautriu Zhuangzi vadina „ne tą, kuris girdi kitus, o tą, kuris girdi pats save. Akylu vadinu ne tą, kuris regi kitus, o tą, kuris regi pats save. Juk žvelgia į kitus tas, kuris neregį pats savęs, vadovauja kitiems tas, kuris nesuvaldo savęs: [toks] valdo tu, kas priklauso kitiems, o ne tu, ką gavo jis pats, jis siekia to, kas tenka kitam, o ne kas reikalinga jam pačiam“ (Z–175).

Visose kūrybinės veiklos formose, ypač meno kūryboje, Zhuangzi itin vertina „dvasinį lengvumą“, „žaismingumą“, „spontaniškumą“, sugebėjimą visiškai natūraliai savo kūrybines

galias atiduoti meninės kūrybos procesui. Aukščiausias grožio ir meno pasaulis atsiskleidžia ne toms išdidžioms asmenybėms, kurios kupinos rūšių apmąstymų, didingų siekių, o kalbėdamos apie didingumą piktinasi, smerkia, bet tiems, kurie natūraliai pasineria į kūrybos procesą, atsiribodami nuo rūšių minčių, pamiršdami viską, kas varžo jų sąmonę. „Nesvarstyk, negalvok, ir tau atsivers Kelio pažinimas. Niekur nebūk, niekam nesilankstyk, ir įsitvirtinsi Kelyje. Niekuo neseik, [neik] jokių kelių, ir pamažu apčiuopsi Kelią“ (Z–246).

Zhuangzi idealas – menininkas klajotojas, visada atviras ir jautrus grožiui, kuris, filosofo žodžiais tariant, „sėdėdamas skęsta užmarštyje, suteikia laisvę savajai širdžiai“. Tokia asmenybė gyvena ir kuria natūraliai, atsiribodama nuo bet kokių sąmonei trukdančių sąlygotumų, reglamentuojančių schemų, negalvodama nei apie šlovę, turtus, užmiršusi viską, kas trukdo būti natūraliam. Kaip didžio žmogaus mokymas, taip ir didžio menininko kūryba „primena šešėlį, persekiojantį žmogų, aidą, atsiliepiantį balsui. Į [kiekvieną] klausimą [jis] atsako išlie-damas visą savo širdį, susiliedamas į porą su [viskuo] Pasaulyje. Rimties būsenoje jis begarsis, judėjime nevaržomas. Veda paskui save kiekvieną, kaip jam norisi, ir grąžina [kiekvieną] pats sau. Klajoja nepalikdamas pėdsakų, ateina ir išeina be nukrypimų, be pradžios ir pabaigos kaip saulė“ (Z–186).

Tikras meistriškumas ir tobulas menas čia yra neatsiejamas nuo talento, vidinės drausmės, nuolatinio igūdžių tobulinimo, sugebėjimo „išvysti“ ir meninių formų kalba meistriškai išreikšti slėpinįją reiškinį esmę. Svarbiausias čia – menininko sugebėjimas pasiekti tokį intuityvaus kūrybinio proceso lygmenį, kuriame meistriui jau nebereikia savęs kontroliuoti, paisyti, „ką jis daro“. Jo mąstysena, kūrybos objekto suvokimas ir judesių plastika susilieja į vientisą darnų junginį, kuriame kiekvienas judesys idealiai atlieka savo funkciją. Toks kū-rėjas nesistengs „aplenkti kito nei dėl laimės, nei dėl nelaimės; tik suvokęs tuoj atsilies, tik priverstas pajudės; tik prievarta pakils, atmetęs žinias ir gyvenimo išmintį, seks natūraliais dėsniais, todėl tokiai asmenybei neturi įtakos gaivalinės nelaimės, daiktų nelaisvė, žmonių priekaištai nei svarbiausių dievų nuolaidos“ (Z–221).

Taigi, apjungęs daugelio daoizmo mokyklų elementus ir originaliai išplėtojęs dialektines Laozi idėjas, Zhuangzi tapo įtakingiausiu klasikinio daoizmo atstovu. Jo idėjos stipriai paveikė daoizmo filosofinės minties ir meno raidą. Zhuangzi iškelta menininko nepriklausomybės, atsiribojimo nuo išorinių gyvenimo ir kūrybos formų, dvasingumo, autentiškos kūrybos svarbos, žmogaus būties pilnatvės ieškojimo, išaukštintos meditacijos, spontaniškumo ir natūralumo, gamtos grožio kulto idėjos įkvėpė įtakingų neodaoizmo ir *fengliu* („vėtros ir srauto“) krypties estetiką. Šių krypties šalininkai nuolatos rėmėsi estetinėmis Zhuangzi idėjomis, ieškojo jose teorinio savo kūrybos principų patvirtinimo. Paradoksali šio įstabaus daoizmo filosofo–menininko mąstysena, savitas metaforų pasaulis tūkstantmetėje kinų kultūros istorijoje neprarado gaivumo žavesio.

Ankstyvaisiais viduramžiais atgimsta intelektualų susidomėjimas klasikiniuose daoizmo tekstuose *Laozi*, *Liehzi*, *Zhuangzi*, *Huainanzi* įkūnytais idealais. Jų veikiamose dviejose įtakingiausiose ankstyvųjų viduramžių estetikos kryptyse – *fengliu* („vėtros ir srauto“) ir užgimstančioje peizažo tapybos estetikoje ryškėja naujos neodaoistinės estetikos kontūrai. Joje ryškus bėgimas nuo išorinių būties formų ir meninės būties reikšmingumo iškėlimas.

Neodaoistinės pakraipos estetinių teorijų dėmesio centre atsiduria menininko kūrybos ir jo santykių su gamtos pasauliu, t. y. mikro ir makrokosmo sąveikos problema, kuri tradicinėje kinų estetikoje iškelia harmonijos kategoriją. Jai būdingas visuotinumas padeda „sureguliuoti žmonių tarpusavio santykius, suderinti individą su Visatos ritmais, panaikinti išankstines nuostatas, harmonizuoti konfucianistinę išmintį ir daoistinį misticizmą“ (Ryckmans, 1983, p. 12).

Neodaoizmo estetika – labai savita, kupina stichinės dialektikos, mįslingumo, paradoksalumo, remiasi neįprastais mąstymo principais, originalia būties, kūrybos, žmogų supančio pasaulio samprata. Laotzi, Zhuangzi ir kitų daoizmo ideologų idėjomis, kviečiančiomis atsisakyti dirbtinių, „svetimų žmogaus prigimčiai“ visuomenės normų ir skelbiančiomis „natūralų žmogaus kelią“, vadovaujasi meninės inteligentijos atstovai. Oficialiai konfucianistinei ideologijai oponuojantys menininkai maištingame daoistų natūralumo kulte randa savo protesto prieš nepriimtinas socialines normas, absoliučios asmenybės kūrybinės laisvės, jos suvereniteto, demonstratyvaus nusišalinimo nuo visuomeninio gyvenimo teorinį pateisinimą. Daoizmo estetika formuoja menininko atsiskyrėlio, sąmoningai atsiribojusio nuo išorinio pasaulio ir grįžusio į natūralų gamtos prieglobstį, idealą. Šis individo susiliejo su jį supančiu pasauliu leitmotyvas vyrauja daugelio daoizmo estetikos įkvėptų menininkų kūryboje.

Sąmoningai nutraukęs ryšius su praeitimi, valstybinės karjeros nestabilumu, daoizmo adeptas genialus kinų poetas Tao Yanming kūrybą, tiesioginį bendravimą su gamta paverčia pagrindiniu savo gyvenimo tikslu. Jis įgyja tvirtą menininko atsiskyrėlio reputaciją ir įkvepia vėlesnių epochų menininkus išpažinti mąstymo ir būties vieningumą. Jo pavyzdžiu paseka kiti kinų meno korifėjai: Li Bai, Du Fu, Su Shih, Li Jinjao, Jin Chao. Atsisakę tarnybinės karjeros, jie gyvena varganą vienišių atsiskyrėlių gyvenimą. Du Fu ir Li Jinjao, metę iššūkį visuomenei, vargani, ligoti, gyvenimo pabaigoje vienintelį prieglobstį randa džonkose, kuriomis klajoja po šalį. Li Bai buvo ištremtas į tolimą provinciją, kur pasirenka vargingo valstiečio atsiskyrėlio dalią. Wang Wei (699–756) pradeda ir baigia gyvenimą vienuolyne. Nenuolankusis Bai Juyi, išdrįsęs paniekinti imperatoriaus valią, ištremiamas į imperijos pakraščius. Šimtai kitų mažiau reikšmingų kinų menininkų, įkvėpti daoizmo idealų, kritiniu metu atsisakydavo senų kūrybos principų, praeities laurų, mesdavo karjerą, pasikeisdavo pavardę ir apleidę kultūros centrus atsidėdavo individualios tiesos ieškojimams arba naujų pribrendusių kūrybinių idėjų

realizavimui. Toks pasišventimas kūrybai, atsiribojimas nuo išorinių poveikių, tiesioginis kontaktas su gamta neretai padeda jiems pasiekti įstabių dvasinių praregėjimų ir meninių aukštumų. Tokių nepritapėlių kūryba neretai turi stiprų poveikį oficialioms meno kryptims, netikėtai pasuka jas nauja linkme, įtvirtina estetinėje sąmonėje naujus idealus.

Čan estetikos tradicija

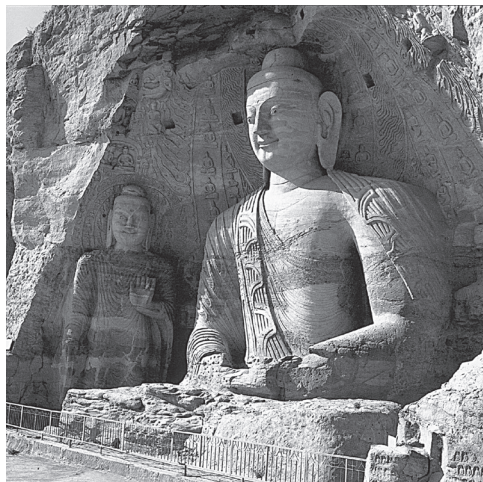
Čanbudizmas (čan) – vienintelė iš svetur paplitusi ideologija, tvirtai įleidusi šaknis Kinijoje. Čan mokyklos pavadinimas kilo iš sanskritiško termino *dhyana*, kuris į kinų kalbą verčiamas *chan-na*. Jis reiškia susikaupimą, sąmonės koncentraciją, meditaciją. Čan yra nevienalytis ir sudėtingas reiškiny. Prieš pradėdant jį aptarti nuodugniau, būtina aiškiai atskirti filosofinį čan, vadinamą *fo xue* (budistinių mokymų), nuo religinio budizmo, vadinamo *fo jiao* (budistinis tikėjimas). Tarp kinų visuomenės ir intelektualinio elito visada aukštesnis socialinis prestižas teikiamas filosofiniam čan, kurio stipriausias poveikis yra jaučiamas čan estetikos ir meno tradicijoje.

Čan idėjų visuma formuojasi klasikinio periodo kinų kultūros ir filosofinės minties krizės sąlygomis. Čan šalininkams būdingas nusistojusių tradicinės kultūros ritualų, normų, kanonų ignoravimas, vidinis prieštaravimas, potraukis epatažui, paradoksui, sunkiai trandomas individualizmas, nuolatinės originalių, neretai šokiruojančių kūrybinės raiškos formų paieškos. Iš čia kyla atsainus požiūris į nuo realaus gyvenimo atitrūkusias daugybės išorinių ryšių, tradicijų, ritualų, kanonų susaistytas socialinio kinų gyvenimo ir kultūros formas, kurios siejamos su neautentišku gyvenimu, „melagingu“ mąstymu, nutolimu nuo gelminių būties versmių.

Čan mokymo kūrėjai kritiškai permąsto daugelį tradicinių, pirmiausia konfucianizmo ir daoizmo suformuotų, gyvenimiškų nuostatų, kurios yra paremtos Dangaus ir žmogaus vienybės ir žmogiškos būties prasmingumo principais, anot kurių visa žmogaus būties ontologija, jo santykis su Gamtos pasauliu ir socialinis gyvenimas yra persmelktas moralės principais. Žmogaus gyvenimas šioje panmoralistinėje pasaulėžiūroje yra suvokiamas kaip aukščiausia Dangaus duotybė, todėl išmintis – žmogaus sugebėjime kuo ilgiau ir prasmingiau nugyventi gyvenimą, pažinti jo dėsnius ir tobulėjimo galimybes. Kiekviena būties akimirka čia traktuojama kaip turinti nepakartojama vertę, kadangi ji atveria duris į amžinybę ir yra žingsnis į būties pilnatvės pažinimą. Tokia gyvenimiška nuostata kloja pamatus optimistinei tradicinių filosofinių idėjų prieglobstyje gyvenančių kinų pasaulėžiūrai, padeda jiems išgyventi sunkiomis gyvenimo akimirkomis, tikėti šviesesnėmis ateities akimirkomis, išlikti patenkintais gyvenimu netgi tokiomis sąlygomis, kurios vakariečiams sukeltų totalinį pesimizmą.



Buddhos figūra, iškalta Longmen olose. VII a.



Buddhos skulptūra, iškalta Yungang olose. Kinija. VI a.

Čan mąstytojai, paveikti budistinių ir daoistinių idealų, keičia šias ankstesnėje tradicijoje įtvirtintas nuostatas asocialumo, asketiškumo, intravertiškėjimo, suartėjimo su gamta ir gelminiais liaudies kultūros sluoksniais ir vidinių žmoniškosios būties aspektų sureikšminimo kryptimi. Tai skatina čan šalininkų atsisukimą į gamtos pasaulį, paprasčiausius kasdienio gyvenimo principus, meditacines praktikas, archajinę sąmonę, pirmąpradžius su mitu susijusius archajinius folkloru alsuojančius kultūros sluoksnius, kuriuose regima aukščiausia būties tiesa, gyvybingoji kultūros šerdis, padedanti mąstančiam žmogui atsiriboti nuo išorinių intelektualumo formų.

Ši kryptis skleidžiasi ne kaip racionaliais principais pagrįsta teorinė doktrina, sistemingas logiškai išprotautas mokymas, o greičiau glaudaus asmenybės ryšio su gamta paveiktas gyvenimo, tikrovės suvokimo, mąstymo ir kūrybinės veiklos būdas. Todėl joje išskirtinę svarbą įgauna konkrečioje čan vienuolynų kongregacijoje, vienuolyne, klajojančių ar atsiribojusių nuo pasaulio vienuolių brolijose nusistojusi gyvenimo būdo ritmo, pamatinių principų, normų ir vertybinių nuostatų visuma, kuri čan estetikos ir meno savitumo supratimui yra ne mažiau svarbi nei rašytiniai čan tradicijos tekstai. Juose susilieja daoistų maištas prieš amžiais nekintančias dvasines vertybes, griežtą socialinių santykių reglamentavimą ir natūralumo, žmogaus bei gamtos vientisumo aukštinimą, grindžiamą budistų atsiribojimo nuo išorinio pasaulio idealu. Šios krypties šalininkai, įkvėpti daoizmo idėjų, sąmoningai šalinasi pagrindinių civilizacijos centrų ir ieško prieglobsčio vaizdingose gamtos vietovėse. Dvasinis jų eskapizmas reiškiasi savistaba, gyvenimu vidiniame pasaulyje. Minėta budistinių ir daois-

tinių idėjų sintezė čan pasaulėžiūroje sutvirtinama konfucinės etikos principais. Tada čan mokymas Kinijoje įgauna vientisą pavidalą.

Budistinės idėjos pradeda skverbtis į Kiniją jau pirmaisiais mūsų eros amžiais; dar I a. viduryje Kinijoje pradeda lankytis paskiri budistų vienuoliai iš Indijos. III ir IV a. Kinijos sostinėse atsiranda įtakingos budistų kolonijos, kurių gyventojų skleidžiamos idėjos sąveikauja su daoistų idėjomis. Atkreiptinas dėmesys į itin svarbų kinų kultūros istorijos faktą: pirmas budizmo idėjų sklaidos tarpsnis sutampa su daoizmo idėjų atgimimu ir plitimu. Čia tikriausiai ir slypi paaiškinimas, kodėl budizmas, veikiamas daoizmo idėjų, sąlyginai greitai perimamas ir įgauna savitą kinišką pavidalą.

Indiškasis mahajanos budizmas kinų civilizacijoje virsta nauja – jau kiniška – čanbudizmo (čan) kokybe. Indų idėjos Kinijoje lengvai plinta dėl kelių priežasčių – pirmiausia daugelis budistinių idėjų tipologiškai atitinka anksčiau Paskliautės imperijoje viešpatavusias pasaulėžiūrų sistemas bei mąstymo modelius. Kita vertus, Buddha Kinijoje buvo suvokiamas kaip daoizmo pradininko Laozi mokinys, kadangi, anot legendų, šis daoizmo pradininkas gyvenimo pabaigoje išvyko į Indiją, kur skelbė savo mokymą Buddhai ir kitiems indų mąstytojams. Todėl į daugelį budizmo šaltinių ir idėjų Kinijoje buvo žvelgiama kaip į indiškus daoistinės filosofijos atsišakojimus.

Ankstyvųjų viduramžių pradžioje čan estetikos tradicija formuojasi kaip fragmentiškų oponuojančių konfucianizmui idėjų srautas, kuriame nihilistinės nuostatos knyginio intelektualumo atžvilgiu skleidžiasi įvairiais įmanomais, racionalizmo, ritualizmo, griežtai hierarchizuotų socialinių santykių kritikos ir nuvainikavimo pavidalais. Čan šalininkai aukština iracionalumą alogizmą, siekia išlaisvinti užslopintus gelminius archetipinius sąmoningus kinų kultūros marginalijose gyvavusius archajinės liaudies kultūros sluoksnius. Iš čia plaukia čan teoretikams būdingas siekimas atgaivinti ezoterizmą, slėpiningus mitinės sąmonės, mistinių vaizdinių kupinus kultūros sluoksnius, panaikinti skirtį tarp subjekto ir objekto. Tai sąlygoja įprastinių gyvenimo ir socialinės hierarchijos principų neigimą, priešpriešinimą jiems spontaniškų poelgių, laisvos improvizacijos, žaismingumo, ekscentriškų elgesio ir įvairių meditacijos būdų sureikšminimą.

Lemiamos įtakos čan estetiniams postulatams formuoti turi šeštasis čan ir pirmasis čan pietų mokyklos patriarchas Huineng (637–713). Gvildendamas žmogaus dvasinio tobulėjimo problemas, kaip pagrindinį čan adepto principą jis iškelia „savosios prigimties pažinimą“, aukština meditaciją, rimtį ir vidinį grožio išgyvenimą. „Susikaupimas yra išminties substancija, o išmintis yra susikaupimo funkcija. Kitais žodžiais tariant, jei yra išmintis, tai reiškia: išmintis skleidžiasi meditacijoje; o jei yra meditacija, vadinasi ji slypi išmintyje“ (Huineng, 1975, p. 311). Iš čia plaukia kvietimas čan adeptams būti laisviems, suvokti savąjį autentiškumą ir veikti remiantis dharmos įstatymais.

Kita vertus, Huineng, plėtodamas daoistinę natūralios sąmonės teoriją teigia, kad žmogaus sąmonė iš prigimties yra tyra. Todėl sąmonės nušvitimą išgyvenusio proto negalima traktuoti kaip mąstymo ar veiksmo objekto, o kiekvienas dirbtinis mėginimas „apvalyti“ protą duoda priešingą rezultatą – užteršimą. Vadinasi, užuot protą prievartavus tereikia sudaryti sąlygas jam natūraliai skleistis, sugebėti išlaisvinti natūralių minčių ir išpūdžių srautą. Huineng taip pat suformuluoja didžiulį populiarumą čan ir dzen tradicijoje įgavusio dialoginio „klausimų–atsakymų“ metodo principus. Baigiamojoje traktato dalyje jis rašo: „Jei jus klaus apie būtį, kalbėkite apie nebūtį. Jei klaus apie nebūtį, atsakykite būtimi. Jei jus klaus kaip paprastą žmogų, atsakinėkite kaip išminčius. Jei klaus kaip išminčių, atsakykite kaip paprastas žmogus. Remiantis šiuo tarpusavyje susijusių priešybių metodu suvokiamas Vidurinis kelias“.

Nors čan mąstymo tradicijoje regime artimų daoizmui nuostatų, tačiau joje skleidžiasi ir specifinių bruožų, kurie pirmiausia siejasi su kai kuriomis pamatinėmis budizmui apskritai ir specifiniais kiniškam jo variantui būdingais bruožais. V a. ir ypač Tang epochoje, kinų civilizacijai susipažinus su budistine literatūra, geriau suvokiamos budistinės metafizikos subtilybės, požiūris į budistinių tekstų ir terminijos vertimą pastebimai keičiasi. Nuo šiol čan išpažinėjai vis nuosekliau pabrėžia savo koncepcijų nepriklausomumą ir originalumą, palyginti su daoistinės filosofijos tradicija. Tačiau nors čan idėjos darosi nepriklausomos, šios tradicijos mąstytojų traktatuose išlieka daug pamatinių iš klasikinio daoizmo filosofijos perimtų mokymų bei kategorijų. Dėl budizmo metafizikos poveikio Tang epochos kinų filosofiniuose ir estetiniuose tekstuose atsiranda apie 30 naujų indiškos kilmės terminų.

Pagrindiniais čan pasaulėžiūros bruožais tampa *nepasitikėjimas diskursyviu loginiu mąstymu, konfucianistų šlovinamo žodžio galia, rašytiniais tekstais, aukštinimas spontaniško intuityvaus tikrovės pažinimo, sudėtingų psichologinių treniruočių sureikšminimas, daugelio žmogaus kūrybinės veiklos sričių estetinimas*. Iš mahajanos mokymo čan adeptai perima ypatingą sąmonės procesų vertinimą ir vos ne kosminį jos svarbos traktavimą, karmos teoriją, kuri jungia ne tik fizinius veiksmus, bet ir konkrečios asmenybės žodžius bei jausmus, saistančius asmenybės gyvenimą įvairiais priežasčių ir pasekmių ryšiais. Visos žmogaus išgyvenamos reakcijos, santykiai su išoriniu pasauliu čia aiškinami kaip universalios sąmonės apraiškos.

Vienas ryškiausių iš indiško budizmo ir daoizmo filosofijos išplaukiančių čan estetikos leitmotyvų yra sąmoningas atsiribojimas nuo išorinio pasaulio, bet kokio viešumo leitmotyvas, kuris tampa neatsiejama čan tradicijos intelektualo ir menininko pasaulėžiūros dalimi. Atsiribojimas, paskendimas vienetėje, klajonės gamtos prieglobstyje, suartėjimas su ja – suvokiamas kaip posūkis į savo dvasios gelmes ir patikimas tiesos, grožio, būties pilnatvės pažinimo kelias. Menas ir gamta čan išpažinėjams yra tos autentiškos būties raiškos sritys, kuriose jie ieško rimties, nuskaidrėjimo, kūrybinio įkvėpimo. Svarbiausi meninės kūrybos

impulsai, anot čan teoretikų, glūdi intymiaame menininko bendravime su gamta, jos grožiu. Todėl meninės kūrybos objektas gali būti pats proziškiausias gyvenimo reiškinys. Paprastumo poetinimas ir anksčiau susiformavusių kanoninių motyvų nuvertinimas – neatsiejama čan estetikos savybė. Kitaip negu klasikinėje Vakarų estetikoje, kurioje grožis dažniausiai objektvizuojamas ir tampa susvetimėjęs, nutolęs nuo žmogaus, čan estetikoje grožio (kuris tėra antroji dialektinė bjaurumo pusė, neretai įgaunanti grožio funkcijas) suvokimas yra laikas didžiai asmeniškai, subjektyvu.

„Meno kelią“ pasirinkę čan adeptai vienuoliai yra neretai ir didūs peizažo tapybos, kaligrafijos, poezijos, sodų kūrimo ir kitų meno sričių žinovai. Gyvendami gamtos prieglobstyje ir kūryboje jie regėjo vienintelę žmogaus būties prasmę. Atsiribojimas nuo išorinio pasaulio ir pasišventimas „meno keliui“ kinų kultūros tradicijoje nebuvo joks išskirtinis reiškinys, o įprastas daoistinės, o vėliau čan pakraipos mąstytojo, poeto ir dailininko kelias į savosios būties įprasminimas. Šis kelias buvo suvokiamas kaip patikimas dvasios „apvalymo“, dvasios tobulėjimo ir gelminės gamtos esmės pažinimo būdas. „Buvimas kelyje“, gyvenimo ritmo, aplinkos keitimas, ne tik reiškia ryšių su įprastine aplinka nutraukimą, tačiau naujų išgyvenimų galimybę, gebėjimą įsiklausyti į neišsėmiamos įvairovės gamtos garsus, pažinimą jautriausių spalvų ir atspalvių.

Jau Tang dinastijos valdymo laikais pradeda formuotis čan vienuolynų sistema, kurios paskiruose centruose, ypač netoli sostinės esančiuose, susiformuoja savitos meninio išsilavinimo sistemos su mokytojais, bibliotekomis ir visu kūrybai reikalingu inventoriu, kadangi vienuolynuose jau seniai buvo kuriama daugybė šventyklas dekoruojančių budistinių siužetų kūrinių. Šiuose centruose telkiasi iškiliausi čan tradicijos vienuoliai ir jiems prijauciantys neįstoję į vienuolių ordinus dailininkai, kurie čan estetinius idealus reiškia ne tapydami budistinių legendų personažus ir motyvus, tačiau siekia perteikti šio mokymo dvasią, vidinį tiesos ieškojimą.

Daugelis žymiausių čan estetikos šalininkų, pavyzdžiui, Wang Wei (699–756), gyvena uždarą menininko vienuolio gyvenimą ir reiškiasi kaip filosofai, poetai, dailininkai. Žymiausi čan vienuolynai, turintys turtingas bibliotekas, meno kūrinių kolekcijas, garsius mokytojus, viduramžių Kinijoje tampa svarbiais intelektualiais centrais, savotiškais universitetais, pajėgiančiais adeptams suteikti įvairiapusį išsilavinimą. Iš čia kyla čan meno intelektualumas, rafinuotas artististiškumas, sintetinis pasaulio suvokimas.

Song dinastijų valdymo laikais, kai susiformuoja čan vienuolynų sistema, susiklosto ir tvirtas „valdininko atsiskyrimo“, tai yra savitos artistiškos asmenybės, siekiančios suderinti tarnavimą valstybei su ištikimybe dvasinei laisvei ir „meno kelio“ ideologijai reikalavimais, idealas. Tokios asmenybės buvo traktuojamos kaip „vėtros ir srauto šlovingi žmonės“, kadangi sugebėdavo net griežtos socialinės hierarchijos sąlygomis išsaugoti atvirumą pasauliui ir

periodiškai pabėgdamos į gamtos prieglobstį, užsisklęsdamos bendraminčių aplinkoje, galėjo skleisti kaip laisvos kūrybingos asmenybės.

Toks idealaus kūrėjo vaizdinys, jo gyvenimo ir kūrybos kelio kaip atsiribojimo nuo visuomenėje vyraujančių idealų suvokimas atsirado ne iš karto, o nuėjo ilgą kelią nuo *fengliu* šalininkams būdingo „meno kelio“ iki intelektualų „kultūros žmonių“ ideologijos įsigalėjimo. Visų jų estetinės nuostatos ir meninės kūrybos principai yra ženklinti atsiribojimo nuo visuomeninio gyvenimo, vienatvės ir ypatingo intymumo. Čan adeptais buvo daug didžiųjų kinų estetikos ir meno žmonių, iš kurių verta išskirti Zong Bing, Tang epochoje gyvenusį Wang Wei, Su Shih, Mi Fu, Li Cheng, Mu Qi, Liang Kai, Ma Yuani, Fan Kuan, Wu Zhen, Wan Meng, Shi Tao ir daugybę kitų tapybos meistrų.

Čan estetika, išsirutuliojusi iš atskirų budizmo kryptų (pirmiausia mahajanos), daoizmo ir konfucinės etikos sintezės, daro stiprų poveikį įvairioms meno kryptims. Besiformuodama kaip reakcija į respektabilios konfucinės estetikos sustabarėjimą, dogmatškumą, ilgainiui ji daro įtaką daoizmui ir tęsia jo užmegztą polemiką su konfucianizmu. Iš skirtingų teoretikų veikalų ilgainiui išsikristalizuoja bemaž vientisa estetinė teorija, kurioje į vieningą visumą susilieja gyvenimas, religinė pasaulėjauta ir meninis tikrovės suvokimas. Čan estetikos šalininkai, nors ir perima daug pamatinių daoistinės estetikos principų, tačiau daug radikaliau nei daoizmo adeptai konfrontuoja su oficialiomis konfucinės pakraipos estetikos ir meno teorijos. Iš šios konfrontacijos dažniausiai ir plaukia pamatiniai čan estetikos principai.

Estetinis labiausiai čan pasaulėžiūrą veikusios daoistinės ir neokonfucinės filosofijos pobūdis lemia tai, kad čan įtaka kinų kultūroje stipriausiai pasireiškia estetikos bei meno srityse. Skirtingai nei kituose pasaulio regionuose, kur dažniausiai religija tiesiogiai veikia estetines teorijas ir meno raidą, kinų kultūros tradicijoje neretai susiduriame su atvirkštiniu procesu: pastebimas tradicinių kinų estetinių idealų ir meno poveikis čan budizmo religijai, t. y. estetikos ir aukštą meninį lygį pasiekusių kaligrafijos, tapybos, poezijos bei kitų menų estetiški principai skverbiasi į religinę sąmonę.

Čan tradicijos literatūroje aptinkame daugybę estetinių fragmentų, skirtų kaligrafijai, tapybai, poezijai ir kitiems menams, teiginių apie estetinio pasaulio suvokimo ir meno kūrinių reikšmingumą pagrindinių čan mokymo postulatų perpratimui. A. Soperis nurodo, kad budistinėje literatūroje yra daug užuominų apie tapybą, kuriose sąmoningai slepiami duomenys, kur ir kokioje vietoje sukurti vaizduojamosios dailės kūriniai bei pripažįstamas vaizduojamosios dailės reikšmingumas budizmo religijai (Soper, 1950, p. 147–151).

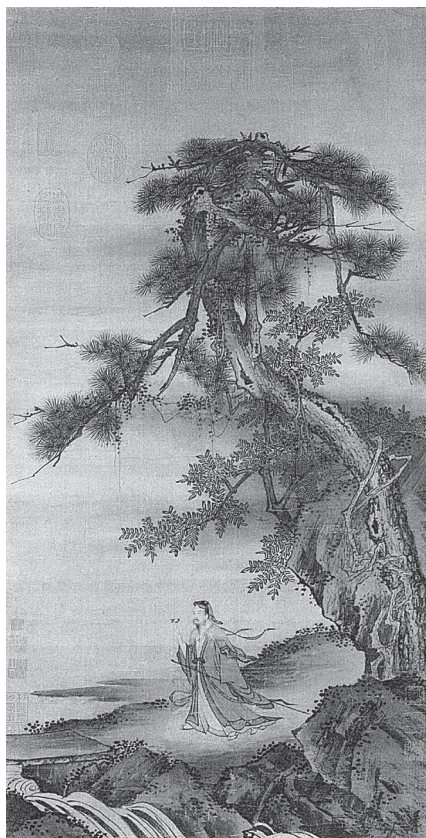
Čan pasaulėžiūrai būdingos panestetizmo idėjos. Netgi žmogaus gyvenimas, kaip Kierkegaard'o ir F. Nietzsche's koncepcijoje, prilyginamas menui. Pastarasis čan pasaulėžiūroje tampa tobuliausia giluminės pasaulio esmės pažinimo forma. Čan estetikos ir tapybos šalininkams svarbi ne techninė meno kūrinio pusė, o dvasinis kūrėjo asmenybės tobulėjimas, naujų dvasi-

nių briaunų atsiskleidimas, kuriam pasitelkiamos įvairiausios čan praktikos, pradedant gamtos grožio suvokimu, tobulumo siekiu konkrečiose meno srityse ir baigiant sudėtingiausiais saviugdos ir meditacijos metodais.

Vienas labiausiai mane žavinčių čan ir su ja artimai susijusių džen meno tradicijos bruožų yra asketiškas didingumas, arba atšiaurus išdidumas, neleidžiantis menininkui žemintis prieš šio pasaulio stipriuosius ir suteikiantis jų kūrybai ypatingą taurumą, autentiškumą, nepriklausomos asmenybės vertės suvokimą. Čan tradicijos meistrai kūriniuose sugeba visiškai atsiriboti nuo išorinių dalykų ir pasineria į gelminius juos dominančių reiškinių ir daiktų sluoksnius. Atsiribojimas, čan adeptų įsitikinimu, padeda kūrėjui pajusti laisvės džiaugsmingumą ir pasinerti į prie dievų pasaulio priartinančią tylos, dvasinės rimties būseną, kuri akumuliuoja kūrybines Visatos potencijas.

Iš čia plaukia išskirtinė laisvės, atsiribojimo nuo kūrybinius dvasios polėkius ribojančių nuostatų sureikšminimo čan tradicijoje svarba. Netgi menkas išorinis postūmis, naujas netikėtas požiūris į įprastus dalykus ir reiškinius, čan teoretikų įsitikinimu, gali akimirkos blykstelėjime išvaduoti kūrėjo kūrybines galias. Tokioje meninės kūrybos sampratoje sureikšminami įvairūs psichotreningo, mokytojo poveikio čan adeptams metodai, kurių tikslas paskatinti sąmonės nušvitimo ar nuskaidrėjimo būsenas, kurios skatina gaivališkai skeistis natūralius, iš sąmonės gelmių išplaukiančius, kūrybinės dvasios polėkius. Aukščiausias grožis ir harmonija čia regimi ne reguliariuose kanoninėse meninės kūrybos formose, o išorinio išbaigtumo, preciziškumo demonstratyviame ignoravime, sąmoningame pusiausvyros pažeidime, deformacijoje, slėpiningus kūrėjo dvasios polėkius perteikiančioje nervingoje trūkinejančioje linijoje, spontaniškai išsiliejančiuose tušo plotuose, taškuose, greitraščio stiliumi užrašytuose tuščioje paveikslo erdvėje hieroglifinėmis struktūromis.

Kanoniskumą neigiantis čan estetiškas meninis kanonas kupinas antitradicionalizmo, improvizacijos, emocionalumo, intuityvumo, natūralumo, paradoksų. Nors čan estetinė sistema



Liang Kai. Išminčius. XIII a. pr.
Spalvotas tušas, šilkas

labai skiriasi nuo tradicinių europinių koncepcijų, tačiau tai ne paradoksalių idėjų visuma, o greičiau pasaulėžiūra, gyvenimo bei meninio pasaulio suvokimo būdas, kuris tiesiogiai siejamas su sąmoningu „Meno kelio“ pasirinkimu ir pasišventimu kūrybai. Pats gyvenimas ir pamatinės kūrybinės nuostatos čia formuojamas sudėtingu meditacinės praktikos būdu. Kitaip negu klasikinis budizmas, siekiantis dvasinės rimties, čan psichologinė treniruotė nukreipta į psichinio šoko galią, kai individas tarsi iškrinta iš reiškinių pasaulio poveikio. Jo sąmonę, atsidūrusią savotiškoje kritinėje būsenoje, apleidžia įprastiniai vertinimo kriterijai, ir jis pasineria į būties, grožio suvokimo gelmes, pasiekia ypatingo aiškumo ir lakumo. Šiame čan mąstymo lygmenyje prasideda tikrasis čan budisto gyvenimas, kai tiesa, grožis suvokiami ne racionalaus mąstymo, o gilaus emocinio transo, išgyvenimo būdu. Pagrindinė bendravimo su išoriniu pasauliu priemonė yra išlaisvinta intuicija.

Čan tapytojai, remdamiesi Tuštumos kaip pasaulio ir gamtos reiškinių pagrindą sudarančios pamatinės čan filosofijos idėja, daug nuveikia savo estetinės pasaulio vizijos perteikimui keisdami daugybę ankstesnės peizažo tapybos principų. Tuštumos iškėlimas į savo pasaulio ir gamtos vizijos centrą formuoja nemažai naujų senų peizažo tapybos kompozicinių, perspektyvinių ir techninių principų permąstymo ir jų panaudojimo naujai „atviro“ čan peizažo koncepcijai. Joje peizažo vaizdinės sistemos konstravimo išeities tašku tampa paveikslų kompozicijoje vyraujanti tuščia erdvė ir ją supančios į dematerializavimą linkstančios gamtos formos. Šias čan tapybinės estetikos slinktis detalčiau aptarsime atskirame skyrelyje, skirtame vieno iškiliausių čan dailės tradicijos meistrų Mu Qi kūrybai.

Ir galiausiai čan estetikoje, kaip ir daoizme, ne itin svarbu, palyginti su introspekcija, gilintis į vaizduojamojo objekto esmę, stebėti natūrą. Meditacija čia tampa vidine kūrybinio proceso išraiška. Dėl išskirtinio dėmesio meditacijai, sąmonės koncentracijai čan tradicijos menas yra kondensuotas, ekspresyvus, labai intensyvus savo emocinio poveikio jėga. Song teoretikas Wu Ke teigė, kad eilių rašymas yra panašus į čan mokymui būdingą kontempliaciją. Abiem atvejais tai siejasi su sąmonės nušvitimu. Meninės kūrybos akto ir čan artimumas matyti iš dviejų pagrindinių aspektų: pirmiausia meninės kūrybos procesas suartinamas su čan meditacijos aktu, kita vertus, pats meno kūrinio suvokimo procesas prilyginamas sąmonės nuskaidrėjimo būsenai. Pastarąją mintį nuolatos kartoja daugelis garsių čan tradicijos poveikį patyrusių menininkų – čan nušvitimas yra traktuojamas ne tik kaip būtina menininko kūrybos proceso dalis, tačiau ir kaip meninio įkvėpimo analogas.

Čan menininkas, norėdamas perteikti daikto ar reiškinio esmę, niekada jo neaprašinėja, o stengiasi atpalaiduoti savo sąmonės srautą, natūralią minčių ir vaizdinių sklaidą, visiškai pasikliaudamas savo meninės intencijos spontaniškumu. Čan dailė pasižymi subtilia tonų gradacija, erdvės bekraštybės, jautriausių sielos vibracijų perteikimu. Lakoniškomis santūriomis meninės išraiškos priemonėmis, dažniausiai paprastu tušu, menininkai perteikia sukrečiančius gilumu

ir vidiniu dramatismu dvasios praregėjimus. Tai, kaip teisingai pažymi subtilusis čan žinovas F. Chengas, „dvasios būsenos“ (*état d'âme*) perteikimo estetika, kuri atsiranda ilgai mąstant, medituojant (Cheng, 1980, p. 18). Kūrybos procesas tarsi pasidalija į dvi nelygias dalis: pirmoji (svarbiausia) siejasi su meditacija, sumanymo brendimu, antroji – su įgyvendinimu, ji visiškai spontaniška, daugiau techninė, trumpalaikė. Čan mene nepaprastai vertinamas menininko sielos vidinio ritmo sąskambis su jį supančio pasaulio, gamtos reiškinių ritmu, kurį jis mėgina perteikti meno kūrinium. Šis sąskambis išreiškiamas grafiniu paveikslų linijų ritmu, emocionaliai aktyvių neužpildytų erdvių, pauzių, netikėtų asimetriškų sugretinimų potekste. Muzikalios ritminės paveikslų struktūros, erdvių poetika padeda suvokėjui numanyti komunikacinius būdus, atveriančius sudėtingo čan peizažinės tapybos ir poezijos simbolių paslaptis. Labai reikšmingas menininko sąlytis su būties vientisumu, nuolatiniiais metų laikų pokyčiais tenka tylai, pauzei, užuominai, padedančioms perteikti giliąsias mintis iš sąmonės į sąmonę.

Skelbdama pasaulio bekraštybės ir žmogaus asmenybės principinio neišsakomumo idėjas, čan estetika teoriškai įtvirtina *non finito* principą. Čan estetiškos tradicijos veikiamas menas pasižymi filosofine potekste. Racionalia logiška kalba ar tiesmukai tikrovę atspindinčiu piešiniu, anot čan teoretikų, galima perteikti tik išorinius aprašomuosius būties aspektus, o tikras menininkas, siekiantis perteikti daiktų esmę, turi skverbtis į kitą, sunkiai surandamą kūrybos sritį, kuri yra už loginės mąstysenos ribų ir geriausiai gali būti išreikšta tik subtilios užuominos, neišsakymo forma, kuri ne supaprastina tikrovę, o palieka ją gyvą, atvirą suvokti ir interpretuoti.

Neišsakytoje mintyje, estetinėje užuominoje, neužpildytoje erdvėje, tuštumoje čan šalininkai regi visų pasaulyje vykstančių reiškinių ištaką, tai, nuo ko viskas turi prasidėti. Užbaigtumą laikydami nesuderinamu su amžinu būties judėjimu, jie neigia viską, kas statiška, išbaigta, tame matydami dvasios ir minties ribotumo pavojų. Vadinasi, čan estetikai būdingas simetrijos, pusiausvyros, tiesmuko pasikartojimo vengimas. Asimetriškas komponavimas,



Juran. Budistinė lūšnelė, skirta keliautojų poilsiui prie šaltinio. X a.

aktyvus estetišės užuominos išryškėjimas čan estetikoje laikomi gero skonio požymiais. Čan tradicijos menininkai suvokėjui primena, *kad už regimybės ribų slypi giluminė neišreiškiamą esmė, prie kurios suvokimo galima tik priartėti. Jie siekia įtraukti suvokėją į patį kūrybos procesą, padėti jam atkurti tai, kas mąstoma, jaučiama, tačiau neparodyta.*

Taigi dvasingas menas, čan adeptų įsitikinimu, išsiskiria principiniu neišbaigtumu, kuris meno kūrinio suvokimą daro nepaprastai individualų, daugiabalsį. Šis *non finito*, neužbaigtumo, estetišės užuominos, neišsakymo principas yra vienas būdingiausių čan dailės bruožų. Kiti pagrindiniai stilistiniai bruožai – *rimtis, natūralumas, stiliaus glaustumas, atsisakymas formos rafinuotumo, artimas ryšys su poezija, kaligrafija, asimetrijos pomėgis, drastiška potėpio maniera, blankios spalvinės dėmės, dramatiškos, neretai trūkinėjančios linijos išraiškingumas ir virtuoziškas.*

Čan peizažo tapybos tradicijoje ypatingas dėmesys kreipiamas į slėpiningos tylos poetikos, jautriausių nuotaikų atspalvių perteikimą. Nuotaika čia suvokiama kaip intensyvesnis ir universalusis su gelminiais pasaulėjautos sluoksniais susijęs išgyvenimas, kuris ilgiau skleidžiasi laike ir yra galingesnis estetišės poveikio suvokėjui instrumentas nei emocija. Taigi peizažo estetikos šalininkams būdingas įsitikinimas, kad tobulo peizažo dvasia yra neatsiejama nuo stabilų ilgalaikių nuotaikų, vidinės rimties, tylos, meditacijos. Todėl palinkusi vienišo žvejo figūra mažoje valtėlėje snieguotame ežere Ma Yuani paveiksle „Vienišas žvejas žiemos ežere“ (XII a. pab. XIII a. pr.) daug geriau vienvėdis ir būties tragizmo nuotaikas perteikia nei ilgi detalūs literatūriniai aprašinėjimai. Tame ir slypi paslaptiinga genialios tapybinės į nuotaikos universalumo išryškėjimą nukreiptos metaforos galia, kuri atveria kūrėjui ir suvokėjui visai kitus būties ir žmogų supančios gamtos lygmenis.

Čan tradicijos menininkas net sudėtingas idėjas siekia perteikti lakoniškai, atsiribodamas nuo išorinio blizgesio, formų turtingumo *paprasciausiomis ir minimaliausiomis menininkui prieinamomis meninės išraiškos priemonėmis*. Paprasčiausiuose objektuose, medžiagose, jų faktūrose įžvelgiamas natūralumo ir ypatingos estetišės vertės grožis. Šio menamo paprastumo išryškėjime regimas sudėtingiausias menininko uždavinys, kadangi kūrybos procese jis neturi galimybės maskuotis, o privalo apnuoginti tikrąją savo talento jėgą. Kitas charakteringas čan meno bruožas simetrijos taisyklingų, išbaigtų, sustingusių formų vengimas ir asimetrijos aukštinimas, kurį čan menininkai sieja su simetriškumą neigiančiomis netaisyklingomis gamtos formomis. Jų įsitikinimu, simetriją kausto erdvė, spontaniškos kreivos natūralioje gamtoje regimos medžių šakų, upelių vingiavimo ir kitos linijos atspindi simetriškumą paneigiantį gamtos formų ir procesų dinamiškumą, atveria naujas erdves kūrybiškumui, nuolatiniam menininko buvimui „kelyje“, jo kaitai, atsinaujinimui, judėjimui į priekį įsisavinant naujas nepažįstamas gamtos pasaulio (kadangi Gamta yra čan tradicijoje didžiausias mokytojas) ir kūrybos sritis. Galiausiai, čan meno tradicijoje siekiama išsivaduoti nuo bet kokių išorinių kanonų, normų,

aukštinamas asmeninis kūrėjo santykis su savo kūrybos objektu ir paties kūrybinio akto laisvumas ir spontaniškumas.

Tačiau didžiųjų meninių aukštumų pasiekusi čan peizažo tapybos tradicija, skirtingai nei Japonijoje iš čan išsirutuliojusi dzen, savo tėvynėje Kinijoje nesusilaukia entuziastingos mecenatų paramos ir deramo pripažinimo. Daugelis konfucinės etikos paveiktų imperatorių rūmų Tapybos akademijos narių ją suvokia kaip perdėm ekscentrišką, šokiruojančią neįprastumu, ezoterinę kryptį, kuri klibina tradicinės estetikos pamatus. Tačiau čan peizažo tapyba savo galingu emocinio poveikio sugestyvumu, įstabia harmonija ir estetinio poveikio galia „prasiveržė“ į gyvenamos aplinkos interjerus. Kaligrafiškų įrašų, susidedančių iš šimto ir daugiau hieroglifų, ir jų skleidžiamos poetinės minties, jausmų įsiveržimas į vaizdinę paveikslo struktūrą sustiprina emocinę kūrinio atmosferą.

MENOTYRINĖS VAIZDUOJAMOSIOS DAILĖS ESTETIKOS IR MENO RAIDA

Dailėtyrinės istoriografijos tapymas (Zhu Jingxuan, Zhang Yanyuan, Guo Ruoxu)

Lyginant su kitų civilizacijų pasaulių dailės istorijos istoriografija (suprantama kaip pagalbinė menotyros disciplina, tyrinėjanti dailės istorijos raidą), kinų skiriasi kai kuriais specifiniais bruožais. Pirmiausia joje didesnis dėmesys yra skiriamas etinei problematikai, tradicijų aukštinimui ir įvairioms klasifikacinėms sistemoms. Kita vertus, kinų dailėtyros istoriografijoje tradiciškai susitelkiama į konkretaus dailininko, jį supančios aplinkos, geneologijos, įvairių egzotiškų biografinių faktų, meno kūrinių ar jų grupių aprašinėjimą. Čia ne visuomet faktai atskiriami nuo jų literatūrinės interpretacijos, plačiai naudojamos sąvokos perimtos iš konfucinės, daoistinės, čan filosofijos veikalų, citatos iš klasikinių kanoninių tekstų. Todėl dailės istorijos istoriografijos tekstai neretai įgauna meno kūrinių pavidalą.

Dailės istorijos istoriografinių tekstų tradicijos įsigalėjimas tapo aktualiu tik tuomet, kai praeityje jau buvo sukurta galinga kaligrafijos bei tapybos tradicija ir atsiranda būtinybė ją kritiškai apmąstyti. Šis procesas Kinijoje išryškėja plintant neokonfucianizmo estetikai, kai atsiranda svarbūs šios pakraipos istoriniai chronologiniai traktatai Zhu Jingxuano (IX a.) „Užrašai apie žymiausius Tang dinastijos valdymo periodo tapytojus“ (*Tangchao minghua lu*) ir Zhang Yanyuano (apie 813–879) „Užrašai apie geriausius įvairių epochų menininkus“ (*Lidai minghua ji*, 847), du Mi Fu kaligrafijos ir tapybos istorijai skirti traktatai „Tapybos istorija“ (Huashi) ir „Kaligrafijos istorija“ (Shushi) ir Guo Ruoxu (aktyvi veikla apie 1070–1080) traktatas „Užrašai apie tai, ką regėjau ir girdėjau apie tapybą“ (*Tuhua Jianwenzhi*, 1074), kuriuose siekiama pateikti konkrečių meno raidos tarpsnių viziją, įvesti jų klasifikacijos sistemas. Šių autorių veikalai ne tik atveria naują galingą meno teorijos ir meno istorijos tradiciją kinų humanistikoje, tačiau ir dėl autorių didžiulio kaip patikimų meno ekspertų autoriteto turi poveikį vėlesnės estetinės minties ir meno teorijos raidai. Šio žanro traktatų populiarėjimo pirmoji banga išryškėja Song epochos saulėlydyje ir Yuan pradžioje, kai kinų intelektualai ir menininkai, išgyvenę sudėtingus socialinius sukrėtimus, atsisuka į nacionalines kultūros tradicijas ir siekia jas išsaugoti, sisteminti svetimšalių nomadų kultūros spaudimo sąlygomis.

Zhu Jingxuan apie 840 m. parašytas veikalas „Užrašai apie žymiausius Tang dinastijos valdymo periodo tapytojus“ yra svarbus vaizduojamosios dailės istoriografijos veikalas. Apie traktato autorių išliko labai nedaug duomenų, žinoma, kad jis buvo kilęs iš svarbaus kultūros centro Sudžau, savo neeilinio talento dėka iškilo imperatorių rūmų aplinkoje ir sėkmingai išlaikęs egzaminus tapo Hanlino akademijos nariu. Traktatą atveria glausta autoriaus pra-

tarmė, kurioje jis pats prisistato, pateikia savo nuopelnus ir atskleidžia savo veikalo keliamus uždavinius. Pratarmėje jis taip pat kritiškai atsiliepia apie neišlikusius panašios pakraipos savo pirmtakų tekstus, kuriuose, jo požiūriu, tik paviršutiniškai apsiribojama dailininkų pavardžių išvardijimu, tačiau nutylimi jų kūrinių privalumai, trūkumai, nieko nesakoma apie jų lygį. Panašios pakraipos veikalus jis vertina kaip niekinius, kadangi iš jų nieko vertingo skaitytojas negali pasisemti. Kalbėdamas apie savo programines nuostatas jis prisipažįsta, kad nuolankiai myli tapybą ir visur ieško išlikusių kūrinių. „Apie tai, ką man nepavyko išvysti, – rašo jis, – nekalbėsiu, tačiau tai, ką regėjau pats, išdėstau užrašuose. Pasakoju apie viską iš esmės, nebijodamas, kad mane pavadins nevykėliu“ (Zhu Jingxuan, 1989, p. 102).

Aptariamasis veikalas pirmiausia yra svarbus todėl, kad šis reto įžvalgumo autorius turi galimybę tiesiogiai stebėti ir pasakoti apie jo akyse besiskleidžiančius socialinio gyvenimo, meno raidos procesus, konkrečius menininkus, kuriuos ir jų kūrinius pažinojo. Kita vertus, traktate aiškiai regimos autoriaus programinės estetiškos nuostatos, tie vertybiniai kriterijai, kuriais remdamasis jis klasifikuoja konkrečius dailininkus ar jų grupes. Ir galiausiai, jame galima surasti daug vertingų duomenų apie Tang dinastijos valdymo laikų estetinius idealus, dailininko vietą socialinių santykių struktūroje, jo funkcijas kultūriniame gyvenime, santykius su valdovais ir mecenatais. Dailininkai, jo įsitikinimu, labiausiai vertina žmonių vaizdavimą, paukščių ir žvėrių, toliau kalnų ir vandenų, dar toliau bokštų ir rūmų vaizdavimą. Kadangi žmonės ir gyvūnai gali judėti, todėl šio judesių įvairovės išplitusios iki begalybės įtaigus perteikimas meno kūrinyje iš dailininko reikalauja ypatingo sutelktumo ir tampa sudėtingu praktinio įgyvendinimo uždaviniu.

Zhu Jingxuan traktate aptariamais 126 dailininkais, dalį kurių autorius būdamas jaunesniuojam amžininku asmeniškai pažinojo, todėl jo pateikiami istoriografiniai duomenys yra tikslūs ir patikimi. Jo istoriografinės koncepcijos esmėje slypi Tang epochos dailininkų kokybinės klasifikacinės nuostatos ir tapytojo rango bei jo sukurtų kūrinių estetinės vertės kriterijai. Analizuodamas Tang dinastijos valdymo laikų tapybos raidą jis, kaip minėjome, išskiria tris pagrindines kokybiškai skirtingo talento lygio dailininkų kategorijas: 1) „dieviškuosius“ arba „įkvėptus“ (shen), kupinus dvasinių polėkių ir magiškos poveikio suvokėjams galios, 2) įstabius (miao) ir 3) įgudusių arba talentingų (neng) dailininkų, tarp kurių išskiria dar tris smulkesnius pogrupius – aukščiausių, vidutinių ir žinomų. Kiekvienai iš trijų pagrindinių išskirtų dailininkų kategorijų detalesniam apibūdinimui jis traktate pateikia atskirus skyrius, kuriuose dažniausiai glaustai, pasitelkdamas kokią nors jau legendinę tapusią istoriją, aprašo charakteringus aptariamų dailininkų asmenybių ar rečiau jų sukurtų kūrinių stiliaus bruožus.

Tačiau be minėtų trijų pagrindinių dailininkų kategorijų, yra ir tokie, kurie nepaklūsta nustatytos trinarės klasifikacinės sistemos taisyklėms, jokiems suvaržymams todėl Zhu Jingxuan siekdamas adekvačiai įvertinti jų tobulumo laipsnį įveda dar vieną aukščiausią 4) dailininkų

„nevaržomų jokiais apribojimais (yi) kategoriją, kuri nepaklusta įprastiniams estetiniams vertinimo kriterijams. Tai nesukausti ir išsivadavę iš bet kokių apribojimų ar dogmų dailininkai, kurie jo sistemoje, o vėliau ir kitų autorių veikaluose iš tikrųjų užima aukščiausią vietą menininkų hierarchijoje, o daoizmo ir čan estetikos tradicijų šalininkams tampa tikro menininko etalonu.

Kalbėdamas apie „nesukaustytus“ dailininkus Zhu Jingxuan išskiria dalininką vadinamą Wang–tušo, kurio niekas nežino nei tikrojo vardo nei kilmės. Jis daug tapo kalnų su įvairiais medžiais ir upių vaizdus, garsėja kaip nepriklausomo charakterio nenuorama, linkęs į piktnaudžiavimą vynu. „Tapydamas peizažus, – rašo Zhu Jingxuan, – jis taip meistriškai ištaškydavo tušą, todėl žmonės jį ir pavadino Wang–tušu. Jis daug metų praleido klajodamas tarp upių ir ežerų pietuose ir nuolatos tapė kalnus ir vandenį. Pagal prigimtį buvo labai gaivališkas ir mėgo gerti vyną. Kai atsirasdavo kūrybinis įkvėpimas jis pirmiausia apkvaisdavo nuo alkoholio, o vėliau pasinerdavo į kūrybą taškydamas tušą, juokdamasis ir dainuodamas“ (Zhu Jingxuan, 1989, p. 110–111).

Vadinasi, šis nesukaustyto jokiais dogmomis menininko tipas labai primena neodaoizmo adeptus ir fengliu estetikos šalininkus. Zhu Jingxuan vaizdingai aprašinėja jo spontaniškos tapymo manieros laisvumą, teptuko valdymo meistriškumą, sugebėjimą savo kūriniuose išgauti subtiliausius atspalvius. Kitas šiai kategorijai priskiriamas dailininkas yra Zhang Zhihe, kurį vadina „ūkų ir bangų žmogumi“, kadangi jis mėgsta ežere gaudyti žuvį ir kuria įstabius, poezijos įkvėptus, peizažus.

Zhu Jingxuanas vertina Wu Daozi talentą, teigdamas kad jau nuo vaikystės atsiskleidę šio našlaičio neeiliniai sugebėjimai dar jaunystėje jam padeda pažinti tapybos paslaptis. „Savo dievišku talentu Wu Daozi buvo nuostabių žmogumi, kuris niekuo nenusileido Gu Kaizhi ir Lu Tanwei. Po jų reikia patalpinti Zhou Fang. Visi kiti 124 žmonės paskirstyti pagal kategorijas priklauso nuo konkretaus tapytojo meistriškumo lygio nepaisant jo tarnybinio rango ar išsilavinimo lygio“ (Zhu Jingxuan, 1989, p.103). Zhu Jingxuan pateikia kelias legendas, iliustruojančias nepriklausomą Wu Daozi charakterį ir unikalų talentą. Viena jų pasakoja apie jo atsisakymą atlikti įtakingo generolo pelningo šventyklos dekoravimo užsakymo, kol tasai nesusoks šokio su kardu, kita – apie imperatoriaus Minghuano įsakymą dailininkui sukurti jam vienos sužavėjusios savo grožiu upės slėnio vaizdus. Kai dailininkas grįžo, imperatorius paprašė jį parodyti sukurtus eskizus. Į ką dailininkas atsakė, kad „jų neatvežė, tačiau išsaugojo savo atmintyje“ ir tuoj pat per vieną dieną sukūrė išpūdingo dydžio erdves aprėpiančių horizontalių peizažo ritinėlį.

Kitas dailininkas ir poetas, kuriam daug dėmesio skiria šis meno istorikas, yra rafinuotos elgesio manieros Zhang Zao, kuris reiškiasi peizažo tapybos srityje ir garsėja ne tik savo literatūriniu talentu, tačiau ir puikiu skirtingų stilių įvaldymu. Anot traktato autoriaus, jis pušų vaizdavimo srityje meistriškumu lenkia visus praeities ir dabarties dailininkus. „Jo peizažai buvo

nutapyti taip, – rašo Zhu Jingxuan, – kad juose ir prieškalnės, ir slėniai žavėjo didingu grožiu, o nedidelėje paveikslų erdvėje atsiverdavo nauji toliai. Akmenys jo paveiksluose buvo tokiais ištemptais, kad atrodydavo – štai–štai apvirs, o nutapytos versmės tarsi garsiu triukšmu veršdavosi iš žemės gelmių. Pirmas planas jo paveiksluose taip išsiskirdavo, tarsi žiūrovas susidurdavo su neįveikiamomis kliūtimis, o paskutinis planas pasiekdavo dangaus kraštą. Daugelį jo sukurtų paveikslų saugo tapybos mylėtojai“ (Zhu Jingxuan, 1989, p.104). Zhu Jingxuan daug gražių žodžių skiria šio tapytojo meistriškumo perteikiant savo laisvus minčių polėkius aukštinimui, jo sugebėjimui užpildyti paveikslus gyvybės dvasia.

Pirmoji ryški didingoje meno istorikų plejadoje figūra yra Zhang Yanyuan (apie 813– 879), kilęs iš turtingos rafinuotos kultūros aristokratų šeimos, kurioje tradiciškai buvo kultivuojama kaligrafija, tapyba, poezija ir literatūra. Ši šeima didžiuojasi unikalios kaligrafijos ir tapybos kūrinių kolekcija. Augęs prisodrintoje meno kūrinių aplinkoje Zhang Yanyuan turėjo išskirtines galimybes meninių interesų sklaidai ir natūraliam kinų dailės istorijos raidos peripetijų tyrinėjimams. Ilgainiui tęsdamas šeimos tradicijas jis tampa aistringą dailės kūrinių kolekcininku ir pripažintu ekspertu.

Užimant aukštą pareigą imperatorių rūmuose Zhang Yanyuan atsiveria naujos galimybės naudotis įvairiais dailės istorijos šaltiniais ir tiesiogiai susidurti su iškiliausiais praeities meistrų kūrinių, esančių imperatorių rūmų ir kitų aristokratų kolekcijose. Mokslininkas užmezga kontaktus su svarbiausiais imperijos kolekcionieriais ir daugeliu iškiliausių savo laikotarpio kaligrafų ir tapytojų. Savo estetineje ir meno teorijoje, aukštinamas kūrybingos asmenybės atsiribojimo nuo išorinio socialinio gyvenimo svarbą, Zhang Yanyuan derina konfucianizmo, daoizmo ir čan estetikos principus. Skirtingai nuo Wang Wei, gvildenančio tradicinės peizažinės tapybos estetikos problemas, iš Tao Yuanming, istorinio chronologinio traktato „Užrašai apie garsiausius įvairių epochų menininkus“ (Lidai Minghua ji, 847) pasisemia daug žinių apie neišlikusius praeities estetinius veikalus bei menininkus. Aptariamas traktatas yra vienas svarbiausių kinų meno istorijos ir teorijos tekstų, kuriame aprėpiama didžiulė kinų meno istorijos panorama beveik iki IX a. vidurio, kada buvo užbaigtas teksto rankraštis. Jame organiškai jungiasi teorinis ir istorinis analizės aspektas. Tekstą sudaro 10 skyrių, iš kurių pirmuose trijuose vyrauja teorinės problemos. Visa kinų tapybos istorija čia skyla į tris kokybiškai skirtingas raidos fazes: paprastą, labiau detalizuotą ir jau įgavusią daugumą išbaigtą pavidalą.

Traktato trys pirmieji skyriai aprėpia įvairių estetinių problemų lauką, kuris ribojasi ir su etiniais bei auklėjamaisiais kūrybos aspektais; čia analizuojama ir daugelis aktualių to meto tapybos teorinių problemų. Ypatingą dėmesį autorius kreipia į meninės kūrybos tikslą, kūrybos esmę ir jam svarbiausio tapybos meno teikiamą poveikį žmogaus dvasiniam tobulėjimui. „Šiandien, – rašo Zhang Yanyuan, – tapyba pasitarnauja žmonių tobulėjimui, padeda žmonėms

jų etiniuose santykiuose, ji prasiskverbia visur, keičia dvasią, išryškina slėpiningiausius, vos pastebimus dalykus, ji gimininga savo verte šešiams menams, joje atsispindi metų laikų kaita. Ji atsirado natūraliai, o ne paveikta kieno nors žodžių ir veiksmų“ (Zhang Yanyuan, 1975, p. 335). Veikale taip pat susiduriame su menų sistemos, tapybos prigimties, jos savitumo, pagrindinių savybių, pagrindinių tapybos dėsnių tyrinėjimo problemomis. Tekste taip pat detalai aptarinėjama tapybos vieta visuomenės gyvenime, jos socialinės funkcijos, apibrėžiami pagrindiniai dailininko kompetencijos kriterijai, santykis su gamta, tradicija, profesinių žinių perdavimo mechanizmai. Daug dėmesio skiriama grynai techninėms tapytojo kūrybinio potencialo subtilybėms, techninių priemonių arsenalui, piešinio, linijos, spalvos, potėpio klojimo ypatumams ir kitoms meninės išraiškos priemonėms.

Tačiau aptariamas traktatas kinų meno istorijos tyrinėtojams vertingas ir istoriografiniu požiūriu, kadangi jame chronologiškai pateikiami duomenys apie, autoriaus požiūriu, svarbiausius net 372 aptariamo laikotarpio autorius. Glaustas dailininkų biografijų aptarimas, jų kūrinių vertinimas sudaro pagrindinę analizuojamo veikalo dalį. Autorius gvildena tapybos genezės klausimus, įvairius tapybos pakilimą ir nuosmukį įtakojančius veiksnius, sąsajas su etinėmis ir religinėmis vertybėmis, išskiria pagrindines kryptis, mokyklas, pateikia iškiliausių dailininkų kūrybinius laimėjimus, aiškinasi skirtumus tarp įvairių epochų dailininkų, jų pagrindinių kūrybinių nuostatų. „Senovės dailininkai kartais palikdavo nuošalyje formos (išorinės) panašumą ir labiausiai vertino struktūrą ir esmę. Jie ieškojo giliausios tapybos esmės už išorinio panašumo ribų. Tokius klausimus labai sudėtinga aptarinėti su nepakankamai išsilavinusiais žmonėmis. Šiuolaikinėje tapyboje, net jei perteikiamas formalus išorinis panašumas, harmonija ir sudvasinimas visai neatsiranda“ (Zhang Yanyuan, 1975, p. 338). Vadinas, traktato autorius išlieka didžiųjų praeities tapybos tradicijų šalininku.

Zhang Yanyuan taip pat aiškinasi ryšius su kitų tautų, ypač indų, dailės tradicijomis, detalai aptarinėja vertingiausias meno kūrinių kolekcijas, neužmiršdamas ir savo šeimos rinkinių. Traktate pateikiama daug svarbių duomenų apie kūrinius ir kolekcijų rinkinius buvusius dviejuose Tang imperijos sostinėse Čangjane ir Lojange. Tekstas parašytas praslinkus vos metams po aršios antibudistinės reakcijos ir oficialaus jo pasmerkimo, kurį lydi daugybės budistinių šventyklų, įvairių monumentaliosios dailės, sienų tapybos kūrinių sunaikinimas. Tuomet iš daugybės budistinės architektūros ansamblių ir šventyklų minėtose sostinėse išlieka tik po dvi šventyklos, mažiau nukentčia atokiau buvę čan vienuolynai. Kadangi Zhang Yanyuan šeima simpatizavo čan ir kaip mecenatai rėmė čan ansamblių statybą, jis skausmingai išgyvena šios reakcijos pasekmes, todėl traktate daug dėmesio skiria šio nukentėjusio čan meninės kultūros paveldo aprašymui.

Zhang Yanyuan taip pat ne tik pateikia pirmąją išsamią kinų tapybos periodizacijos schemą. Jis taip pat pirmasis konceptualiai paaiškina bendrą rašto, tapybos ir kaligrafijos kilmę,

teigdamas jų bendrą pagrindą ir ryšį su archajiškomis maginėmis senovės rašto funkcijomis. Tapybos kilmę jis sieja su pirmapradžiais hieroglifų rašto principais, parodo tapybos ir amato skirtumus. Jo manymu, senovėje „kaligrafija ir tapyba nebuvo atskiriamos. Pirmykščiai hieroglifų vaizdiniai jau buvo sukurti, tačiau jie buvo gana paprasti, nes juose dar nebuvo įkūnyta idėja. Vėliau gimė kaligrafija. Kadangi raštuose dar neišryškėjo vaizdiniai (daiktai), iškilo būtinybė tapyti. Joje įsikūnijo dangaus, žemės ir protingų žmonių idėja“ (Zhang Yanyuan, 1975, p. 336).

Vėliau tapyba, praturtinusi savo meninės išraiškos priemones, tampa autentišku būties vientisumo pažinimo instrumentu. Gvildendamas tapybos genezės problemas Zhang Yanyuan atkreipia į Vakarų tapybos tradicijoje dažnai nepagrįstai ignoruojamą maginę tapybos funkciją, kuri yra svarbi kinų tapybos esmės sampratoje. Ji teigia, kad tapyba savo ištakose turėjo maginį atspalvį, o tapytojai buvo dalinai ir magais, kurie savo talentą pajungdavo maginiams tikslams, sugebėjo iššaukti susijaudinimą, drebulį, karštį, veikti gamtos procesus iššaukiant liūtų, rūkus, spalvingus debesis ir pan. Savo traktate jis aprašinėja tokią įtaigią ir gražią uolą, kuri, atrodo, gimdo debesis.

Zhang Yanyuan išskiria keturis pagrindinius tapybos istorijos laikotarpius: tolimą senovę, vidurio senovę, netolimą praeitį ir dabarties laikus. „Tolimos senovės tapyba, – rašo jis, – naudojo labai paprastas meninės išraiškos priemones, ji nesiekė įprasminti įmantrių idėjų, bet pasižymėjo klasikiniu formų grakštumu ir dailumu. Tokia buvo Gu Kaizhi ir Lu Tangwei mokyklų tapyba. Vėlesnė – Zhang Zixiani ir Han Feizi mokyklų tapyba buvo įmantri, pompastiška, efektinga ir tiksli. Netolimos praeities tapyba pasižymi chaotiškumu ir beprasmiškumu“ (Zhang Yanyuan, p. 338). Kas gi Zhang Yanyuan nepatinka netolimos praeities ir jo amžininkų kūriniuose? Į šį klausimą jis netiesiogiai atsako kalbėdamas apie senuosius meistrus, kurie, atsisakydami išorinio formos panašumo, dėmesį sutelkia į gilumines vaizduojamųjų objektų struktūras, siekia atskleisti esmę, slypinčią už išorinio panašumo ribų. „Vaizduojant daiktus, būtinas formalus panašumas, tačiau jis turi adekvačiai perteikti struktūrą ir esmę. Struktūra, esmė ir formalus panašumas – visi jie slypi sumanyje ir sąlygojami teptuko valdymo technikos. Todėl tarp tapančiųjų paveikslus daug puikių kaligrafijos meistrų“ (Zhang Yanyuan, p. 338).

Priešpriešindamas savo epochos dailę, kurioje „teptukas ir tušas susimaišo su dulkėmis ir purvu“, ir didžiųjų praeities meistrų dvasios polėkiu, Zhang Yanyuan aukština senosios tapybos tobulumą, senųjų meistrų atsidavimą menui, jų atsiribojimą nuo paviršutinio santykio su tikrove. Kalbėdamas apie tikruosius menininkus, jis laikosi elitinių pažiūrų, pabrėžia „aukštą kilmę ir dvasingumą“. Apie kūrybos subtilybes, anot mąstytojo, sunku kalbėti su nepakankamai išsilavinusiais ir grožiui nejautriais žmonėmis. Svarbiausiais tikro menininko bruožais jis skelbia subtilų grožio jausmą, dvasinį imlumą, sugebėjimą tiesiogiai perteikti vidinį gamtos alsavimą, menininko nuotauką atspalvius. Jis taip pat aukština non finito principą, kaip ypatingo išraiškingumo ir estetinio suvokimo įvairovės prielaidą.

XI a. antroje pusėje pasirodo vienas svarbiausių apibendrinančių Šiaurės Song epochos estetinės minties ir ankstesnės vaizduojamosios dailės raidą Guo Ruoxu (aktyvi veikla apie 1070–1080) traktatas „Užrašai apie tai, ką regėjau ir girdėjau apie tapybą“ (Tuhua Jianwenzhi, 1074), kuriame plėtojamos anksčiau minėto Zhang Yanyuano veikalo idėjos. Traktato autorius – imperatoriaus Zhenzong žmonos giminaitis, kilęs iš įtakingų aristokratų giminės. Jis atlieka įvairias atsakingas pareigas imperatorių rūmuose Kaifenge (Henane); pažįsta daugelį tuometinių Akademijos narių ir iš aukštuomenės sluoksnių kilusių menininkų, todėl ir traktate pateikia daug svarbių žinių iš kinų dailės istorijos. Jį sudaro šešios dalys; tekstas prasideda teorinių estetikos problemų aptarimu, vėliau pereinama, techninių, kritinių, ir galiausiai, įvairių dailininkų intelektualinės ir kūrybinės biografijos problemų aptarimo nuo Tang dinastijos valdymo pabaigos iki 1074 m. Dvi paskutinės traktato dalys yra skirtos svarbiems liudijimams apie aptariamą epochą dailininkų gyvenimą.

Guo Ruoxu traktatas yra vertingas keliais aspektais: pirmiausia jame aptinkame plačiausią, iš mums žinomų anksčiau gyvavusios kinų dailės istorijos panoramą, antra vertus, – randame daugybę vertingų duomenų apie aptاريو laikotarpio žymiausių dailininkų gyvenimą, kūrybą ir svarbiausius kūrinius. Šis veikalas taip pat gerai atspindi Šiaurės Song dinastijos valdymo metų estetinius skonių, jame daug taiklių pastebėjimų apie pagrindinius to meto dailės raidos procesus; jame ryškėja kinų meno kritikos užuomazgos, apmąstymai apie svarbų įgimtą menininko kūrybinio potencialo elementą *qi yun*, kuris pagal prasmę yra artimas vakarietiškaai genialumo sampratai.

Gausios tekste aptinkamos citatos iš klasikinių tekstų ir subtilūs meno kūrinių vertinimai liudija apie klasikinį Guo Ruoxu išsilavinimą ir išlavintą estetinį skonį. Jo pasaulėžiūroje atsispindi daug Song epochoje vyravusios neokonfucinės ideologijos bruožų, kadangi tekste susipina konfucinės, daoistinės ir čan idėjos. Traktato pratarmėje autorius rašo: „Būna, susitinku draugą, surandu garsius paveikslus ir pradeda kartu su juo apie juos samprotauti, lyginti jų privalumus remiantis senovės raštais [...] Aš mėgstu kartu su garsiais mūsų laikų meistrais samprotauti, aiškintis stiliaus ypatumus ir dėsnius (tapybos), pasineriant į jų subtilybes. Geriausia iš to, ką regėjau, apie ką girdėjau, aš įtraukiau į savo užrašus“ (Guo Ruoxu, 1978, p. 14). Savo traktatą jis pradeda apmąstymais apie tapybos meno tikslus, uždavinius ir jo vaidmenį visuomenės gyvenime, auklėjimo poveikį žmonėms ir emocinio poveikio asmenybei galią, sugebėjimą taurinti mintis ir poelgius.

Kalbėdamas apie tradicijos svarbą, auklėjamąjį tapybos meno poveikį, ištikimybę humanistiniams idealams, kilnumą kaip neatsiejamą tikro menininko dvasios bruožą Guo Ruoxu reiškiasi kaip konfucianizmo išpažinėjas, tačiau kai jo dėmesys persikelia į kūrybos problemas, tekste išnyra daoistiniai motyvai. Traktate taip pat aptarinėjant slėpiningos gamtos esmės pažinimo problemas galima aptikti ir čanbudistinius motyvus. Guo Ruoxu akivaizdžiai orientuojasi

į praeities meno ir jo teorinio apmąstymo tradicijas. Neatsitiktinai antrasis jo traktato skyrelis turi didžios simbolinės prasmės kupiną pavadinimą „Praeities pamokos“, kuris prasideda apeliacija į „Permainų knygą“ ir jos citata, turinčia pabrėžti meno kūrinį vertinime vaizdavimo panašumo aspektą. „Kai (aš) tyrinėju praeities išminčių apmąstymus apie tapybą, – rašo Guo Ruoxu, – tuomet (regiu), kad anksčiau jie labiausiai vertino panašumą, o ne tik įkvėpimą ir sudvasinimą, struktūros pagrindą sudaro – kontūras, audinys ir apranga, priekinė ir tolesnė dalis, visa tai taip pat yra sudėtinga“ (Guo Ruoxu, 1978, p. 14).

Jis meną traktuoja kaip glaudžių sąryšių su objektyvaus istorinio proceso atspindėjimu. Iš čia plaukia Guo Ruoxu apeliacija į didžius praeities dailininkus, kurie vaizdavo dėmesio vertus ir išmintingus žmonės bei pamokomus praeities įvykius. Tikrame mene, jo įsitikinimu, atsispindi praeities įvykių istorija, kultūros pakilimo, nuosmukio, suirusių pėdsakai. Aptardamas vienuose rūmuose išlikusius imperatoriaus ištikimų ir atsidavusių pavaldinių portretus Guo Ruoxu kaip tipiškas konfucianizmo ideologas pastebi, kad „šiam mene išliko pėdsakai slėpiningų (laikų) reikalų jau į nebūtį nuslinkusių dinastijų, ir skleidžia jis neblėstančią didybę ir spindesį“ (Guo Ruoxu, 1978, p.19). Nors cituotas fragmentas liudija apie konfucianistinės estetikos šalininkams būdingą gilią pagarbą senovei, praeities meno tradicijoms, tačiau, Guo Ruoxu nėra ortodoksinio konfucianizmo šalininkas, kuris besąlygiškai pripažįsta tik neginčijamą praeities dailės autoritetą ir vertę. Vertindamas jis yra jautrus ir niuansuotas. Tai patvirtina jo teiginys: „šiųolaikinis menas kartais nusileidžia senovės, tačiau kartais ir jį pralenkia“ (Guo Ruoxu, 1978, p. 37).

Traktate aptinkame svarbias mintis apie menininką, jo kūrybinį potencialą ir meninės kūrybos proceso dėsningumus. Kalbėdamas apie išskirtinio talento tapytojus Guo Ruoxu pirmiausia kreipiasi į intelektualus ir vienuolius, kuriems būdingas gilus ir įvairiapusis išsilavinimas. Tačiau kartu teoretikas paaiškina, kad norint sėkmingai reikštis mene, vien žinių ir išsilavinimo nepakanka, kadangi tikram tapytojui būtinas šešių pamatinių tapybos principų įvaldymas. Iš jų svarbiausiu jis skelbia pirmąjį vadinamąjį „sielos sąskambio“ arba „dvasinio rezonanso“ principą, kurį aiškina kaip slėpingiausią įgimtą menininko sugebėjimą, kurio neįmanoma nei išmokyti, nei nukopijuoti, todėl jo kaip ypatingo įgimto menininko sugebėjimo negali kompensuoti net geriausias įvairiapusis išsilavinimas. Taigi šio principo interpretacijoje Guo Ruoxu estetikoje ryškėja genialumo teorijos užuomazgos.

Į šį jo estetikos aspektą atkreipia dėmesį Hidemichi Tanaka, kuris pastebi, kad „Guo Ruoxu, norėdamas paversti pirmojo Xie He išskirtam „dvasios rezonanso“ (*qi yun sheng dong*) principui suteikti universalesnę prasmę, ją „padaryti truputį abstraktesnę ir labiau konceptualizuotą, *qi yun* pavadino genialumu. Viename iš savo veikalų jis aiškina, kad „joks mokytojas negali išmokyti *qi yun*, nes jis kyla iš mokinio charakterio“. Iš šešiuose tapybos vertinimo kanonuose minimų dalykų negalima išmokyti tik vieno – *qi yun sheng dong*. Jis

gaunamas iš prigimties ir niekur daugiau“ (Tanaka, 2002, p. 46). Remdamasis elitarinėmis nuostatomis jis didžiųjų meistrų įgimto genialumo sąvoką sieja su jų kilniu charakteriu ir kilnia dvasine prigimtimi.

Tapybos galią Guo Ruoxu regi kilnaus dailininko sugebėjime vaizdžiai perteikti sudėtingiausių gyvenimo įvykių įvairovę, kas jo akimis žvelgiant nepajėgu nei literatūrai, nei vaizdingumo stokojančiai kaligrafijai. Kalbėdamas apie tapybos ir kaligrafijos santykius jis ne tik suartina šias vaizduojamosios dailės sritis, tačiau ir pasitelkia Han epochos artimo daoizmui mąstytojo Yang Zhu mintį: „Kalba yra širdies balsas; kaligrafija yra širdies piešinys; pagal balso skambesį ir piešinio formą galima atskirti kilnius ir prastus žmones“ (Guo Ruoxu, 1978, p. 29).

Traktate aptiksime daugybę panašaus pobūdžio kinų tapybos traktatams būdingų detalių, praktinių rekomendacijų, kaip dailininkui reikia vaizduoti vieną ar kitą pasaulio objektą. Tačiau Guo Ruoxu nepasitenkina vien techninio pobūdžio rekomendacijomis, o prabyla apie būtinybę tikram dailininkui gilintis į vaizduojamųjų reiškinių esmę, perteikti po išoriniu apvalkalu slypinčią vidinę dvasią. „Neabejotinai, daugeliu atveju stilius, jėga ir sudvasinta harmonija priklauso nuo paties žmogaus. Tačiau negalima nestudijuoti skirtingų esmių – „яо“. Tas, kuris tapo figūras ir objektus privalo atskirti dvasinį vargšo ir turtingo pavidalą, aprangą ir galvos apdangalus skirtingų dinastijų valdymo laikų. Vaizduojant budistų vienuolius, veidai turi būti teisingumo pavyzdžiu ir rodyti norą padėti žmonėms, imperatorių ir kunigaikščių vaizdiniuose reikia parodyti jų taurumą ir išmintį, panašią kaip saulės ir dangaus, vaizduojant svetimšalius reikia perteikti jų susižavėjimo jausmus klestėjimo (Paskliautės), pagarbą ir nuolankumą“ (Guo Ruoxu, 1978, p. 23). Šiais žodžiais Guo Ruoxu atsiskleidžia tarsi pavyzdinis ortodoksinio konfucianizmo adeptas.

„Neabejotina, kad daugeliu atveju, stilius jėga ir sudvasinta tapybos harmonija priklauso nuo žmogaus“, – teigia Guo Ruoxu (Guo Ruoxu, 1978, p. 23). Plėtodamas Zhu Jingxuan mintis apie skirtingo talento lygmens dailininkų kategorijos: 1) „dieviškieji“ (shen), kupini dvasinių polėkių ir magiškos poveikio suvokėjams galios, 2) įstabūs (miao) ir 3) įgudę, patyrę (neng) jis gvildendamas peizažo tapybos raidą pastebi, kad „tarp dailininkų peizažo meistrų tik Li Cheng iš Inciu, Guan Tong iš Čanjanio ir Fan Kuan iš Huajuanio suvokė „įstabumą“ ir pasiekė „dieviškumo“ lygmenį, nušvitimo pakylėjimu peržengė visas kategorijas. Nors ir anksčiau buvo iš kartos į kartą perduodantys vertus dalykus, tokie kaip Wang Wei, Li Sixunis ir Jing Hao, tačiau ar galima juos statyti į vieną gretą?“ (Guo Ruoxu, 1978, p. 33–34).

Geriausiais dailininkais Guo Ruoxu laiko tuos, kuriuose alsuoja sunkiai apčiuopiama ir aprašymui nepasiduodančia kūrybine aistra, nes ji yra įgimta ir jos negali sukurti ir ištobulinti jokie netgi patys geriausi dailės mokytojai. Kita vertus, patys reikšmingiausi kūriniai yra dažniausiai įvairiapusi išsilavinimą turinčių ir aukštos dvasinės kultūros dailininkų, kurių

kūrybinis įkvėpimas skleidžiasi visiškai natūraliai iš širdies gelmių ir nuolatos yra praturtinamas jų išsilavinimo teikiamos patirties, išvalgumo. Tie dailininkai, kurie daug dėmesio skyrė dvasinių vertybių kultivavimui, skverbėsi į reiškinių esmę, jo požiūriu, kūryboje pasiekia reikšmingesnių rezultatų nei paprasti žmonės. Iš čia plaukia Guo Ruoxu elitiškumas, atsainus požiūris į neturinčius intelektualinės kultūros ir dvasinio užtaiso menininkus, kurie jo akimis žvelgiant, savo kūriniuose gali perteikti tik išorinį daiktų ir reiškinių pavidalą, o ne jų gelminę dvasią.

Aptarto Guo Ruoxu veikalo poveikis ne tik kinų dailės istoriografijai, tačiau ir vėlesnei estetišnei minties ir meno teorijos raidai buvo didžiulis ir ilgalaikis. Tačiau sistemingas ir kūrybiškai naujas detalesnis praeities estetišnei minties ir meno istorijos tyrinėjimas išryškėja tik XVII ir XVIII a., kai pasirodo daugiau specializuotų šio žanro traktatų.

Ankstyvosios menotyrinės estetikos tapsmas

Akivaizdų Kinijos estetišnei minties ir meno pakilimą feodalinių santykių įsigalėjimo epochoje, atitinkančioje viduramžius Vakarų Europoje, sąlygoja daug skirtingų veiksnių, kultūrinio ir meninio gyvenimo intensyvėjimas, turtingos ankstesnės meninės kultūros tradicijos, sąlyginai aukštas kaligrafijos, poezijos ir muzikos išsivystymas, greta imperatorių rūmų aristokratiškos aplinkos svarbių feodalinių kultūros centrų atsiradimas provincijoje, per valstybinių egzaminų sistemą aktyvesnis skverbimasis į kultūrą talentingų kitų socialinių sluoksnių išsilavinusių žmonių, taip pat savitos vienuolynų kultūros su savita estetiško ir lavinimo sistema atsiradimas.

Tapybos šalininkų kelias į šio meno svarbos teorinį pagrindimą buvo ilgas ir sudėtingas, kadangi jos iškilimą ilgai stabdė estетinių tapybos objektų nustelbimas utilitaristiniais. Svariai tapybos teoriją praturtino daugelis garsių ir mažiau žinomų kinų filosofų, tapytojų, kaligrafų, poetų, rašytojų ir kitų meno sričių atstovų, kurie paliko daugybę traktatų, esė, fragmentų, kuriuose išsakė savo požiūrį į tapybos meną, svarbiausias jo problemas.

Naujas tapybos teorijos raidos tarpsnis skleidžiasi veikiant neodaoistiniams estetiškiems idealams, formuojantis „vėtros ir srauto“ (*fengliu*) bei ankstyvosios peizažo tapybos teoretikų Wang Xizhi, Zong Bing ir Wang Wei idėjoms. Jų koncepcijose ryškėja estetinė tapybos funkcija ir vertė. Daugiau visuomenėje pradedamas vertinti tapybos kūrinių originalumas, jų techninio atlikimo ir meninės išraiškos priemonių meistriškumas, stiliaus grynumas, grožis, rafinuotumas, kurie tampa pagrindiniais tapybos kūrinių vertinimo kriterijais. Šias vertybines nuostatas ir vertinimo kriterijus teoriškai pagrindžia vėlesni Tang ir Song dinastijų valdymo laikų tapybos teoretikai, kurie ir iškelia tapybą iki kitiems menams nepasiekiamų aukštumų. Tačiau ankstyvajame tapybinės estetikos ir meno praktikos raidos etape didžiausią

poveikį tapybos teorinių nuostatų formavimuisi turi galingai atgimstančios daoistinės meno filosofijos idėjos, įgyja vis didesnį populiarumą artistiškoje aplinkoje neodaoizmo pavidalu.

Tušo tapybos kaip savitos meno rūšies aukštinimo leitmotyvai pradėjo pirmiausia ryškėti ankstyvųjų neodaoizmo estетinių idėjų paveiktų peizažo tapybos meistrų Zong Bing (375–443) ir Wang Wei (415–443) veikaluose, o V–VI a. juos toliau traktatuose plėtoja Zhong Rong (468–518), Shen Yue (441–513) Xiao Tong (501–531). Beje, veikaluose neodaoizmo estетinės idėjos susipina su vis didesnę įtaką įgaunančiomis čanbudistinėmis, kurios taip pat yra persmelktos besiformuojančios peizažo tapybos šalininkams aktualiomis Gamtos grožio ir harmonijos aukštinimo idėjomis. Iš čia plaukia daoistiniam ir su juo glaudžiai susijusioms neodaoizmo ir čan estетinėms teorijoms būdingas peizažo žanro sureikšminimas, kuris tiesiogiai siejasi su jau minėtu kinų estетinei sąmonei būdingu požiūriu į Gamtą, kaip aukščiausios dievybės atspindinčios Visatos procesų harmoniją įsikūnijimą.

Skirtingai nuo Vakarų, kur peizažo žanras atsiranda vėlai (kadangi Europoje nuo Antikos iki Naujųjų amžių gamta besąlygiškai pajungiama žmogaus vaizdiniui), Kinijoje peizažo žanras ir peizažo tapybos estetikos principai formuojasi jau IV a. ir jo įtaka sparčiai auga. Galima teigti, kad būtent šis žanras geriausiai atspindi aptariamą epochą išsilavinusių žmonių pasaulėjautą ir pamatines pasaulio sandaros suvokimo kategorijas. Peizažas – tai tarsi mažytė simbolinė būties *Dao* (kelio) dalis, jungianti Visatos begalybės idėją.

Norint teisingai suvokti kinų peizažo tapybos esmę, būtina aiškintis specifinius jos bruožus ir pagrindinius peizažo tapybos estetikos principus. Tikslus peizažo pavadinimas *shan shui* („kalnai“ ir „vandenys“) perteikia senų kinų kosmogoninių sistemų turinį, kur kalnai, išskildami virš žemės ir stiebdamiesi į padangę, išreiškia giliąją gyvenimo prasmę, o žemės paviršių vagojantys vandenys dar stipriau pabrėžia žmogų supančios gamtos nedalomumą, jos sudėtinių dalių vidinį sąryšį. Kitaip nei europietiškuose peizažuose (prisiminkime garsius flamandų, prancūzų, italų peizažo meistrus), kuriuose visur pastebimi žmogaus įsibrovimo į gamtos stichiją pėdsakai (malūnai, kanalai, namai, pilys, bažnyčių siluetai), kinų peizažuose regime pirmąsias gamtos vaizdus, natūralią kalnų, tarpeklių, upių ir medžių harmoniją. „Kinų menininkas, – rašo Rowley, – buvo mistikas tik tiek, kiek jis ieškojo harmonijos su Visata ir mėgino bendrauti su visais jį supančio pasaulio reiškiniais. Jau pats vaizduojamojo objekto pasirinkimas suteikdavo daiktams naują prasmę, kadangi buvo manoma, kad visi būties aspektai siejasi su *Dao* paslaptį turiančia esme. Mums akmuo – negyvas daiktas, o kinui jis kupinas gyvybės“ (Rowley, 1989, p. 12). Šis kinų menininkams būdingas panteistinis gamtos sudvasinimas siejasi su senų archetipinių mitologinių įvaizdžių atgaivinimu, padedančiu menininkui priartėti prie Visatos giluminio ritmo „dao“ esmės.

Kinų peizažo tapybos meistrai niekada nepervertino tikrovės pamėgdžiojimo reikšmės. Jų vaizdinių sistema turi metaforinę prasmę, išplaukia iš menininko atminties, siekiančios

panaudoti „artefakto“ teikiamas galimybės. Dailininkai, kurdami peizažą, tapo ne realią, o idealią tikrovę. Kinų peizažo tapybos estetika – tai prisiminimų, Vandier-Nicolas žodžiais tariant, „dvigubos atminties“ estetika. Norint nutapyti ir įprasminti paveiksle pušį, anot kinų menininkų, pirmiausia reikia užmiršti konkrečią pušį, įsijausti ir „išvysti“ vienoje pušyje apibendrintą daugelio pušų „idėją“.

Vakarų peizažo tapyboje pagrindinis dėmesys kreipiamas į piešinį, nes meninio vaizdinio tikroviškumas čia laikomas svarbiausiu ir meno tikslu. Šiam tikslui įgyvendinti buvo sukurta tapyimo aliejiniiais dažais technologija, suteikianti idealią galimybę tiksliai perteikti vaizduojamųjų objektų daiktiškumą ir spalvų turtingumą. Kinų peizažo tapyboje piešinys ir tapyimo procesas glaudžiai susipina. Čia siekiama ne perteikti išorinio pasaulio tikroviškumą (kadangi Rytuose daug anksčiau ir aštriau suvokiamas meno autonomiškumas tikrovės atžvilgiu), o išryškinti vidinę vaizduojamojo reiškinio dvasią, intymų menininko santykį su vaizduojamuoju reiškiniumi. Todėl kinai sąmoningai atsisakydami, jų manymu, „išorinių“ tapybos atributų, siekia savąjį pasaulio regėjimą, kūrybinės dvasios polėkį išreikšti minimaliomis meninės išraiškos priemonėmis. Čia slypi Kinijoje ir Japonijoje populiaraus teiginio „iš visų meninės išraiškos priemonių aukščiausias yra paprastas tušas“ šaknys.

„Vėtros ir srauto“ (*fengliu*) estetika. Trijų karalysčių ir Vakarų Jin (265–316) valdymo epocha bei po jos sekusi Šešių karalysčių ir Rytų Jin (304–439) valdymo laikmečiai istoriografijoje dažniausiai traktuojami kaip ankstyvųjų viduramžių epocha ir svarbus pereinamasis tarpsnis nuo Senovės Kinijoje viešpatavusių kultūros ir meno formų prie visapusiškai išplėtotų įvairių dvasinės ir materialinės kultūros formų, būdingų Tang dinastijos valdymo epochai.

Vienas reikšmingiausių neodaoistinės estetikos sąjūdžių yra fengliu (fenliu, „vėtros ir srauto“). Jo iškilimą įtakoja trijų ankstyvųjų viduramžių genijų – kaligrafo Wang Xizhi (apie 307–365), tapytojo Gu Kaizhi (apie 344–411) ir poeto Tao Yuanming (365–427) estetiškos pažiūros ir kūrybos principai. „Vėtros ir srauto“ estetinių principų įsigalėjimą tiesiogiai paskatina vientisos neodaoistinės estetiškos teorijos formavimasis ir bręstanti autentiško „meno kelio“, kuriam galima paskirti visą gyvenimą, idėja. Fengliu estatinė teorija skleidžiasi



Chen Hongshou. Tao Yuanming poemos „Sugrįžimas“ iliustracijos. XVII a.

klasikinio daoizmo nubrėžtą idealų erdvėje. Jos šalininkai perima ir savitai išplėtoja daugelį Laozi ir Zhuangzi veikaluose išdėstytų spontanišką gyvenimo ir kūrybos stilių aukštinančių mokymų bei estetinių idėjų.

Tęsdami klasikinio daoizmo estetiškes tradicijas, Wang Xizhi, Gu Kaizhi, Tao Yuanming ir jų šalininkai atsiriboja nuo išorinių gyvenimo ir kūrybos formų, įteisina artistišškai mąstančios, nepriklausomos nuo socialinių konvencijų menininko asmenybės idealą. Iš čia kyla jų priešinimasis reglamentuotiems konfucinės estetikos principams, hedonistinės būties, „mėgavimosi duotąja gyvenimo akimirka“ skelbimas. Wang Xizhi, Gu Kaizhi ir Tao Yuanming estetinės pažiūros yra dvasinė vienovė, į kurią susilieja artistiškas gyvenimas, dogmų nevaržomas mąstymas ir išpažįstami meninės kūrybos principai. Ryškiausi jų estetikos, gyvenimo ir kūrybinės saviraiškos bruožai – nonkonformizmas, estetizmas, gyvenimo natūralios gamtos prieglobstyje aukštinimas, meninės būties artistiškumo iškėlimas, pabrėžtinas mąstysenos ir kūrybos laisvumas. Fengliu estetika kupina visuotinio spontaniškumo ir ekspresijos. Meninė kūryba čia aiškinama kaip savaiminis jausmų polėkių sąlygojamas aktas, kuriame atsiveria būties paslapčių gelmės.

Naujos fengliu estetikos kontūrai pirmiausia išryškėja Wang Xizhi ir jo artimiausių draugų skelbiamose idėjose bei meninės kūrybos principuose. Būdama viena iškiliausių savo laikmečio asmenybių, aktyviai pasireiškusių kaligrafijoje, tapyboje, poezijoje ir meno teorijoje, Wang Xizhi siekia asmeniniu pavyzdžiu įtvirtinti Zhuangzi skelbiamus eskapizmo ir „klajonių po Visatos bekraštybę“ idealus. Būties pilnatvę Wang Xizhi sieja su atsiribojimu nuo asmenybę kaustančių socialinių konvencijų, profaniško būties lygmens ir sugebėjimu kūrybos formomis išryškinti asmenybės nepakartojamumą.

353 m. pavasarį Wang Xizhi Šangino miesto apylinkėse, tarp dviejų upės atšakų vaizdingame gamtos prieglobstyje esančiame „Orchidėjų paviljone“ suburia linksmą ir rafinuotą draugiją iš įvairių sričių menininkų, kurie, bėgdami nuo konfucinių normų reglamentuoto gyvenimo, jaučia potraukį daoistų idealams. Prisimindamas tas dienas Wang Xizhi rašo: „Visi to labiausiai verti atėjo, susirinko visi – ir seni, ir jauni. Šioje vietovėje buvo aukšti kalnai, stačios kalvos, tankūs miškai ir ilgi bambukai. Ir dar buvo švarus vanduo ir tekantys vienas greta kito greitai srautai, kurie mus apjuosė iš kairės ir dešinės. Ir aš padariau taip, kad visa tai pasitarnautų mūsų sklidinoms vyno taurėms, plaukiančioms vingiuojančiu vandeniu, ir kad mes greta sėdėtume išilgai šio srauto. Nors mums svetimas ištaigingumas – stinga lumzdelių iš bambuko, ir styginių, ir fleitų, tačiau sklidina vyno taurė – kartą ir du – pagimdo eiles, ir to mums pakanka, kad suteiktume galimybę plačiai išsiskleisti žodžiais visiems jausmams, pasislėpusiems kažkur gilumoje“ (Wang Xizhi, 1997, p. 370).

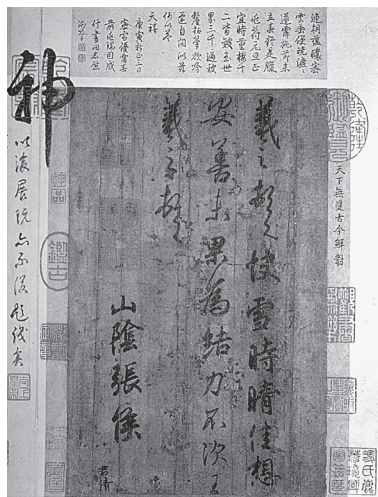
Šių susitikimų metu glaudžiai bendraudami, kurdami kaligrafijos, tapybos, kūrinius, skaitydami eiles, muzikuodami jie siekia pajusti požiūrio „meno menui“ teikiamą džiaugsming-

gumą. Čia gimsta vėliau plačiai tarp kinų menininkų paplitusi tradicija rengti improvizuotus meninius poezijos, kaligrafijos, tapybos, muzikos konkursus, aptarinėti tik ką gimusius meno kūrinius vienminčių draugijoje ir labiausiai pavykusius darbus dovanoti kolegoms bei artimiesiems draugams. Meninę kūrybą „Orchidėjų paviljono“ svečiai aiškina kaip tobulą žmogaus būties ir kūrybinės prigimties išraišką. Greitai „Orchidėjų paviljono“ bendrijos šlovė plačiai pasklinda. Suiručių metu čia lankosi, gyvena ir kuria garsūs siaurės Kinijos menininkai, kurie vėliau paskleidžia „vėtros ir srauto“ menininkų sambūrio estetinius principus atokiose šalies provincijose.

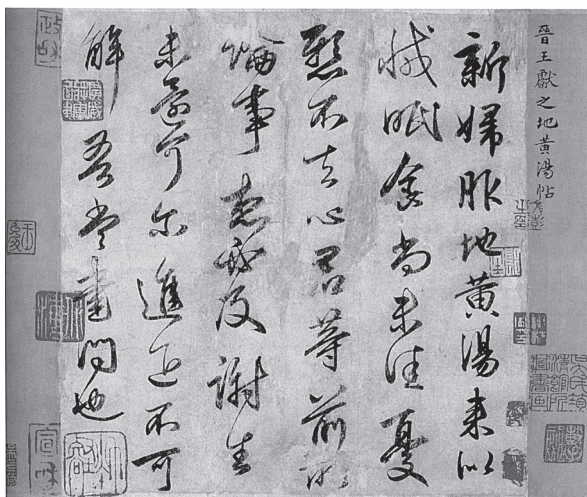
Pagrindinis fengliu šalininkų įkvėpimo šaltinis – įstabus, stulbinantis įvairove ir nuolatos besikeičiantis gamtos pasaulis, kuriame jie regi pavyzdį menininkui. Tikro menininko misija čia siejama su sugebėjimu pilką kasdienybę pakylėti į išaukštintų dvasinių vertybių pasaulį. Menininkai siekia susitapatinti su tyrumo simboliais gervėmis ir perimti joms priskiriamą grakštumą, artistišumą, taurumą, ištikimybę, laisvės ilgesį, gaivų įkvėpimą, sugebėjimą pakilti į dvasios pasaulį simbolizuojančias erdves. Iš čia kyla „vėtros ir srauto“ menininkų kūriniams būdingi sklendimo bekraštėje erdvėje ir svajų pasaulyje įvairių simbolių ir metaforų kalba išsakomi leitmotyvai.

Wang Xizhi kaligrafijos estetika. Fengliu šalininkams būdingas požiūris į meninę kūrybą kaip į spontanišką žmogaus jausmų išraišką sąlygoja ypatingą pagarbą kaligrafijos menui, kurio virsmas visaverčiu menu su savo specifiniais uždaviniais ir meninės išraiškos priemonių visuma pirmiausia ryškėja Jin (265–420) laikotarpyje, kada iškyla plejada garsių kaligrafų Wei Guan (220–291), Su Jing (239–303), Wei Hengas (252–291), Wei Shuo (272–349), Wang Xizhi (303–361) ir jo sūnus Wang Xianzhi (344–386). Tačiau tikrasis jos iškilimas ir virsmas vyraujančiu kinų menų sistemoje pirmiausia siejasi su kaligrafijos genijaus Wang Xizhi vardu, kurio idėjų dėka kaligrafija tampa aukščiausiu menu, tiesiogiai išreiškiančiu menininko artistišumą, jautriausius jo valios ir slėpiningus qi energijos pulsacijos impulsus. Valia, pasak Wang Xizhi, – turi reikštis anksčiau nei potėpis. Wang Xizhi kloja kaligrafijos estetikos pamatus, formuoja pagrindinius šio meno estetinius principus, kuriuos toliau plėtoja ir praktiškai įgyvendina talentingiausias jo sūnus Wang Xianzi ir gausūs sekėjai. Kuo raiškiau ir stilistiškai gryniau kaligrafinėse struktūrose skleidžiasi menininko valia ir artistiškumas, sugebėjimas pakilti virš pilkos kasdienybės konvencijų į dvasios pasaulį, tuo kinų estetinių teorijų požiūriu, ryškesnė jo talento jėga. „Norint kurti, – sako Wang Xizhi, – pirmiausia reikia sutelkti savo dvasią ir jėgą“ (*Traités*, t. 1, 2004, p. 171.) Prieš tapytojo ar kaligrafo akis esantį baltą popieriaus lapą jis vaizdžiai lygina su mūšio lauku, teptuką, – su kalaviju, o menininko intuiciją – su karvedžiu.

Tuomet opozicijoje konfucianizmui esančių neodaoizmo idealus išpažįstančių fengliu estetikos šalininkų aplinkoje ryškėja poezijos, kaligrafijos ir tapybos suartėjimas. Jis regimas



Wang Xizhi. Bėgančio stiliaus kaligrafija.
IV a. Kopija. Tušas, popierius



Wang Xianzhi kaligrafija. IV a. Kopija. Tušas, popierius

veržlaus kinų kaligrafijos genijaus Wang Xizhi kūrinuose. Jis, vadovaujamas dėdės, kaligrafijos įgūdžių tobulinimui pasišvenčia nuo 12 metų, vėliau patiria garsios kaligrafės ponios Wei ir dviejų didžių kaligrafijos meistrų Zhong You ir Zhang Zhi įtaką. Jaunystėje Wang Xizhi ieško senų paminklinių stelių, kopijuoja jų kaligrafinius užrašus, sukaupia didžiulę kolekciją. Jis kuria daugybę kaligrafijos kūrinių, studijuoja savo pirmtakų kaligrafijos stilius, rašo įvairius kaligrafijos meno subtilybių apmąstymui skirtus teorinius traktatus. Didieji praeities kaligrafijos meistrai jam yra tarsi kelrodis į savito kaligrafijos stiliaus paieškas. Wang Xizhi originalų neišliko, tačiau daugybė kokybiškų Tang epochoje kruopščiai imperatoriaus Taizong įsakymu padarytų kopijų suteikia galimybę suvokti šio kaligrafijos genijaus talento mastelį.

Wang Xizhi iš tikrųjų yra unikalaus talento kinų kaligrafijos genijus, kuris iškilęs kinų kaligrafijos meno saulėtekyje visiškai pagrįstai išliko vėliau išsiskleidusios galingos kaligrafijos meno tradicijos iškiliausia figūra, įgavusia gilią prasmę kupiną metaforišką „kaligrafijos Dievo“ vardą. Šio unikalaus talento atsiradimo mįslę mėgina įminti daugybė didžių vėliau jo kūrybos tendencijas plėtojusių skirtingų kartų kaligrafų ir kaligrafijos meno teoretikų. Traktate „Mano pažiūros į savo kaligrafiją“ Wang Xizhi rašo: „Aš ilgam visa savo siela pasišvenčia šiais veiklais [kaligrafijai – A.A.], ieškojau senovės kaligrafijų, tačiau tik Zhong [You] ir Zhang [Zhi] buvo neprilygstami, kiti turi tik kai kuriuos vertingus bruožus, tačiau kurie nenusipelnė ypatingo dėmesio [yi]. Po šių išminčių poveikio mano kuklios asmenybės kaligrafijos sparčiai plėtojosi (*Traitės*, t. 1, 2003, p. 159).

Nuolatinį praktinių kaligrafijos įgūdžių tobulinimą Wang Xizhi sieja su pamatinių teorinių kaligrafijos principų apmąstymais. Jam priskiriama daug kaligrafijos menui skirtų teorinių traktatų, iš kurių svarbiausi – „Apie kaligrafiją“ (Shu lun), ir „Įvadas į Orchidėjų paviljone sukurtų eilių rinkinį“ (Lantingji Xu), kuris tapo greitraštinio kaligrafijos stiliaus visuotinai pripažintu šedevru. Šis įvadas į 42 garsių poetų antologiją tapo vėlesnių kartų kaligrafams nepasiekiamu idealu. Wang Xizhi aiškina kaligrafijos meną kaip nepaiškinamą, paslaptį ir stebuklingų dalykų išraišką. Kaligrafijoje, tapyboje, poezijoje ir muzikoje jam, kaip ir kitiems fengliu sąjūdžio šalininkams, svarbus yra įkvėpimas ir kūrybinio akto betarpiškumas, tiesiogiai susijęs su galingų qi energijos srautų sklaida. Šis sąlytyje su gamtos pasauliu pasąmonėje gimusių vidinių spontaniškas išliejimas kaligrafijos kūrinių savaimingumą ir neatsiejamą ryšį su jauriausiais asmenybės išgyvenimais. „Sumanymas, – pabrėžia Wang Xizhi, – turi gyvuoti prieš atlikimą, tik po jo atsiranda hieroglifų ženklai“ (*Traités*, t. 1, 2003, p. 163). Jo emocionaliuose ir ekspresyviuose teptuko judėjimo paliekamuose erdvėje pėdsakuose skleidžiasi galinga qi energija. Wang Xizhi būdamas didžiu kaligrafijos meistru pakylėjęs savo pirmtakų laimėjimus į kokybiškai naujas neregėtas aukštumas. Čia išsiskleidžia kaligrafijos menui būdingas iš gamtos pasisemtos galingos energijos pulsavimas, kita vertus, ženkliai išsiplečia ir meninės išraiškos priemonių visuma. „Įvade į ponios Wei teptuko mūšio planą“ jis vaizdžiai palygina tuščią popieriaus lapą su mūšio lauku, teptuką su kalaviju, o dailininką su generolu, kuris panaudodamas teptuko teikiamas galimybes išgauna gerą ar blogą rezultatą. (*Traités*, t. 1, 2003, p. 162).

Wang Xizhi itin vertina kaligrafijos intymumą, jos sugebėjimą žaibiškai perteikti netikėtus menininko kūrybinės minties posūkius, spontaniškos improvizacijos ir erdvės išlaisvinimo efektus. Jis vienas pirmųjų teoriškai pagrindžia estetinės užuominos, atvirų kūrybos formų, neužpildytų paveikslo plotų, maksimalaus stiliaus glaustumo, minimalizmo, ritminių struktūrų pusiausvyros, sutankinimo ir išskleidimo erdvėje estetinę vertę. Kita vertus, jam būdingas išskirtinis dėmesys ekspresijai, žaidybinėms nuostatoms, improvizacijai, sklendžiančioms erdvėje struktūroms, impulsyviems spontaniškiems potėpiams, atsitiktinei dėmei, linijai, taškui. Atsitiktinumo kategorijos ir spontaniško teptuko žaismo svarba Wang Xizhi estetikoje tiesiogiai susijusi su „vėtros ir srauto“ adeptų siekiu išsivaduoti iš kanonų ir normatyvios konfucinės estetikos reikalavimų.

Wang Xizhi teptukas, kaip liudija išlikusios jo kaligrafijos, neatitrūkdamas nuo hieroglifų lanksčiai pereinavo nuo vieno rašmens prie kito. Taip jis įtvirtina kaligrafijoje lankstaus ir harmoningo „rašto vientisu štrichu“ tradiciją. Būtent Wang Xizhi savo ekspresyvios harmonijos kūrinių kloja klasikinės kinų kaligrafijos tradicijos pamatus. Wang Xianzhi (344–388) buvo septintas, jauniausias, sūnus, kuris nuo aštuonerių metų mokėsi kaligrafijos ir tapybos subtilių. Dauguma jo darbų išliko tik vėlesnių kopijų pavidalu. Mokėsi kaligrafijos sub-



Gu Kaizhi. Rūmų damos. Song laikų kopija. IV–V a.
Spalvotas tušas, šilkas

tilybių vadovaujamas tėvo. Jo greitraščio (*xingshu*) stiliaus kaligrafijos tampa idealu vėlesnių kartų menininkams.

Gu Kaizhi tapybinės estetikos principai. Wang Xizhi ir jo bendraminčių ratelyje išryškėjusius fengliu estetikos principus toliau plėtoja Šešių karalyščių epochos dailininkai. Rašytiniuose šaltiniuose minimi 149 kaligrafai ir tapytojai, žymiausias yra tapytojas, kaligrafas, poetas, muzikantas, traktatų „Apmąstymai apie tapybą“, „Užrašai, kaip pavaizduoti Juntalšano kalną“ ir „Himnas Wei ir Qin laikų tapybos suklestėjimui“ autorius

Gu Kaizhi. Su jo vardu siejami seniausi iš mums žinomų ritinėlių tušo tapybos pavyzdžiai. Gu Kaizhi amžininkų ir pasekėjų akyse iškyla kaip tikrasis „vėtros ir srauto“ estetinių principų įtvirtintojas. Tai iš įtakingos valdininkų giminės kilusi įvairiapusė, ekscentriška asmenybė, tikinti magija, stebuklais, gyvenime ir kūryboje nuolatos ieškanti naujų būdų absoliučios asmenybės kūrybinės laisvės įteisinimui. Jo gyvenimas kupinas svaigios karjeros pakilimo ir nusišalinimo nuo visuomeninio gyvenimo tarpsnių.

Šis kūrėjas kinų estetikos minties ir meno istorijoje išgarsėja „trimis keistenybėmis“: originaliu tapybos stiliumi, genialumu ir pamišėlio elgesiu. Pasakojama, kad kartą jis patiki saugoti garsiam meno kolekcionieriui dėžutę su savo kūriniiais. Pastarasis, atidaro ją iš kitos pusės ir pasisavina kelis paveikslus, o vėliau aiškina, kad, girdi, jis nebuvo atplėšęs antspaudo. Gu Kaizhi, sutikęs šią žinią visai ramiai, pareiškia: „Į šiuos kūrinius buvo tiek įkvėpta gyvybės, kad jie galėjo pavirsti dvasiomis ir išskristi“ (*The Chinese Theory of Art*, 1967, p. 29). Gu Kaizhi charakterio keistumas, ekscentriškumas, ironiškas žaismingumas reiškėsi ne tik estetikose pažiūrose, bet ir impulsyviais, visuomenę šokiruojančiais poelgiais. Tai suteikė jam nenykstantą ekscentriško „pamišusio genijaus“ reputaciją.

Poezija, tapyba ir estetinių traktatų rašymas jam buvo daugiau laisvo laiko leidimo priemonė. Iš Gu Kaizhi tapybinio palikimo išliko tik dviejų paveikslų „Upės Lo dievybė (fėja)“ ir

„Pamokymai rūmų damoms“ kopijos. Pirmosios išliko trys skirtinga maniera atliktos kopijos, o antrosios viena. Netgi kopijos liudija, kad Gu Kaizhi buvo didis šios srities meistras, savitai plėtojęs laidojimo memorialų salių sieninės tapybos tradicijas. Jo tapiniams būdinga pusiau realistinė pusiau romantinė tapymo maniera, subtilus kompozicijos ir linijos grožio jausmas, kuris išryškėja vaizduojant grakščias moteriškas figūras ir plasnojančias vėjuje jų aprangos detales. Čia akivaizdžiai vyrauja ankstyvajam staliūginės tapybos raidos etapui būdingas pasakojamasis iliustratyvumas ir linijinis vaizdinių kūrimo stilius. Nors įdėmiau žvelgdami į šio dailininko paveikslų kopijas negalime paneigti, kad jis įvairiomis meninės išraiškos priemonėmis sugebėjo perteikti skirtingų medžiagų faktūras.

Tačiau mus labiausiai domina Gu Kaizhi estetinė teorija, kurioje ryškėja ankstyvajam kinų estinės minties raidos etapui būdingas glaudus mitinės, maginės ir filosofinės pasaulėžiūros ryšys. Jo estinės pažiūros atspindi laipsniškus daoizmo idėjų pokyčius čan pasaulėžiūros linkme. Didelį dėmesį dailininkas kreipia į meditaciją, menininko atsiribojimą nuo išorinio pasaulio, aukština nesąmoningų dvasios poslinkių vaidmenį meninėje kūryboje. Paneigęs išorinio tikrovės imitavimo reikšmę, Gu Kaizhi meninės kūrybos esmę sieja su vidinės vaizduojamojo reiškimo esmės, jo dvasios perteikimu. „Piešti žmogų, – rašo jis, – sunkiausia, paskui – peizažą, paskui šunis ir arklius. Kadangi terasos ir paviljonai gan aiškiai apibrėžti, juos piešti lengviau. Norint perteikti judėjimo gyvybę vaizduojant demonus, dvasias, žmones, būtina paveikslui suteikti dieviškąjį ritmą. Jei tik paveiksle neišreiškiamas sudvasintas ritmas, tuomet ir panašumas tampa tuščias nesant potėpio jėgos, ir spalvų tobulumas nereikalingas. Tokiems paveikslams, mano nuomone, trūksta meistriškumo“ (Zavadskaja, 1975, p. 338–339).

Jis vienas pirmųjų daug dėmesio skiria portreto žanro kūrybos principų teoriniam apmąstymui, kurio esminiu estetiniu principu skelbia portretuojamo dvasios perteikimą. Jo įsitikinimu, portretuojamo žmogaus dvasią (*shen*) geriausiai perteikia akys, o tiksliau išsireiškus vyzdžiai, o taip pat ir veido išraiška. Kita vertus, jis kaip ir daugelis kitų ankstyvųjų meno teoretikų pabrėžia maginę meno esmę, jo sugebėjimą paveikti žmones. Šią savo idėją jis grindžia pasakojimu, kaip sugebėjo pavergti gražią merginą sukurdamas jos portretą su perversa adatėle širdimi. Įkvėpdamas dvasią ir energiją *qi* į meno kūrinį dailininkas, anot Gu Kaizhi, ne tik suteikia jam gyvybingumą, estetinę vertę, tačiau ir įgauna valdžią to objekto atžvilgiu, kurį jis vaizduoja.

Siekiant sukurti meno kūrinius, Gu Kaizhi įsitikinimu, būtina studijuoti gamtą, pažinti jos dėsnius, nuolat tobulinti meistriškumą. Jis atkreipia ypatingą dėmesį į kompozicijos dėsnių pažinimą, struktūrinio meno kūrinio karkaso išryškinimą, didžiai vertina linijos išraiškumą, meninės išraiškos priemonių savitumą, dailininko sugebėjimą panaudoti detalę visumai atskleisti.

Minėtame traktate „Himnas Wei ir Qin laikų tapybos suklestėjimui“ jis gvildena daugelį pamatinių peizažo tapybos estetikos problemų, pateikia subtilias rekomendacijas, padedančias spręsti sudėtingas meninės kompozicijos problemas ir efektingai perteikti nuotaikų gamą. Šiame traktate jis aprašinėja didingą peizažą, kuriame tarp dangaus ir vandens terasomis iškyla didingi kalnai. Peizažo kompozicija susideda iš trijų pagrindinių glaudžiai tarpusavyje sąveikaujančių planų; viršuje yra dangus ir jame plaukiantys debesys, apačioje – lygus vandens paviršius, o tarp jų kalnai, kurie atspindi vandens veidrodyje. Gvildendamas peizažo tapybos estetikos problemas Gu Kaizhi detaliai aptaria įvairių peizažo komponentų sąveikas, jų vaizdavimo subtilybes. Jo estetikoje taip pat akivaizdi greta daoistinės estetikos auganti asketiškų čan estetikų idealų įtaka.

„Tapydamas šį iš lomos išlindusį įraudusį grėsmingą skardį, – sako Gu Kaizhi, – aš noriu perteikti sukrečiantį jo didingumą, o kartu pavaizduoti ant uolos sėdintį ir su jos šešėliu susiliejusį daoizmo adeptą“ (*The Chinese Theory of Art*, 1967, p. 27–28). Šiame fragmente pabrėžiama kinų peizažo tapybos estetikai būdinga žmogaus ir jį supančio gamtos pasaulio pirmapradės vienybės idėja. Kita vertus, jis prabyla ir apie simbolinę peizažo tapybos prigimtį, sąlygiškumą, teigia, kad jos tikslas – ne realistiškai atspindėti tikrovę, o perteikti slėpingas gamtos dvasios gelmes. Centrinėje paveikslų dalyje ant aukšto skardžio Gu Kaizhi kviečia vaizduoti „vienišką pušį, po kuria rymo išminčius, sėdintis ant bedugnės krašto. Bedugnę reikia vaizduoti labai siaurą, kad jaustųsi, kaip iš jos slėpiningų gelmių sklinda išorinio pasaulio dar nepalytėta, nepakartojama dvasia, dvelkianti tyra vienatvė, būdinga šiai dievų buveinei“ (*The Chinese Theory of Art*, 1967, p. 28). Gu Kaizhi traktatuose ne tik ryškėja kinų peizažo tapybos estetikos kontūrai, tačiau ir formuojasi šešių pagrindinių kinų tapybos estetikos principų užuomazgos.

Gu Kaizhi estetiškos idėjos, kūryba, mąstymo ir gyvenimo stilius paveikia tolesnę estetikos minties raidą. Jis įprasmina savitą asmenybės idealą, kuris žavi daugelio kartų menininkus ir įtvirtina „vėtros ir srauto“ estetinius principus daugeliui amžių. François Chengas taikliai palygina Gu Kaizhi vaidmenį kinų kultūros istorijoje su Giotto vaidmeniu Vakaruose (Cheng, 1980, p. 15). Artistiškumą ir kūrybinį polėkį aukštinančioje fengliu estetikoje įkvėpimo ieškojo ir daugelį jos principų perėmė Li Po, Du Fu, Shi Tao ir daugelis kitų kinų estetikos ir meno korifėjų.

Wang Xizhi ir Gu Kaizhi įtvirtintą „vėtros ir srauto“ estetikos idealų tradiciją tęsia didis kinų poetas Tao Yuanming. Daugelį metų praleidęs jam svetimoje valstybinėje tarnyboje, keturiasdešimt pirmaisiais gyvenimo metais jis atmeta merkantilias gyvenimo vertybes ir, kaip atsiskyrėlis nusišalinęs į gamtos prieglobstį, pasirenka „menas menui“ kelią. Šis poelgis sąlygoja lūžį Tao Yuanming pasaulėžiūroje ir kūryboje. Jo kūriniuose suskamba fengliu būdingas nepriklausomybės, atsiskyrėlio gyvenimo aukštinimas, kvietimas iš apsimestinių santykių sugrįžti į tikrąją žmogaus gimtinę, prarastąją gamtos rojų.

Tikrąjį menininko pašaukimą, veikiamas Zhuangzi idėjų, poetas sieja su gyvenimu paprasčiausiomis sąlygomis, leidžiančiomis menininkui pajusti gelminį ryšį su kosmoso ir gamtos ritmų harmonija. Jo estetiškas idealas – pabrėžtinai paprastas, natūralus, apvalytas nuo išorinio spindesio menas.

Kaip ir dauguma *fengliu* estetikos šalininkų reikšdamasis „trijuose didžiuosiuose menuose“, jis neretai pasitelkia savo idėjoms reikšti paslaptinę muzikos galią. Amžininkai liudija, kad jis nuolatos nešiojosi sitarą, kuria mėgo groti tylas melodijas. Jis sako: „Aš esu laimingas, kad qi energija, slypinti sitaros garsuose, skatina mane galynėtis su muzikos garsais“ (Ryckmans, 1983, p. 20). Savo kūrinuose Tao Yuanming perteikia spontanišką emocinį atgarsį į šią būties akimirką jaudinančius gyvenimo įvykius, gamtos reiškinius, meninės kūrybos problemas. Pagrindiniai jo estetikos ir kūrybos principai yra *fengliu* šalininkų aukštinama paprastumo, natūralumo, spontaniškumo, neišsakymo poetika. Tačiau Tao Yuanming estetikos ir poezijos paprastumas yra visai nepaprastas, kadangi jo neįmantrios glaustos eilės išsiskiria emocinio poveikio daugiaplaniškumu ir gilia filosofine potekste.

Tao Yuanming estetinės pažiūros ir kūryba ne tik įtvirtina „vėtros ir srauto“ estetikos principus, suteikia jiems vientiso gyvenimo, mąstymo ir kūrybos būdo pavidalą, tačiau ir padeda iškilti vienai žymiausių pasaulinės poezijos istorijoje Tang epochos poetų plejadai – Li Bai, Du Fu, Bai Juyi, Wang Wei (699–756). *Fengliu* estetika, ypač joje subrandinta meno kelio idėja stipriai paveikia Rytų Azijos estetikos ir meno raidą. „Vėtros ir srauto“ estetiniai idealai organiškai įsilieja į *čan*, *dzen*, įtakingų *wenrenhua*, *zenga*, *bunjinga* (*nanga*), *haiga* ir kitų krypčių plėtojamas estetines koncepcijas ir meninės kūrybos principus.

Peizažo tapybos estetikos tapsmas. Savitas tušo tapybos žanras *peizažas* Kinijoje atsiranda anksčiau nei kituose civilizaciniuose pasauliuose ir įgavęs kai kuriuos kanoninius pavidalus, suformavęs savitą *peizažo tapybos* estetiką ir meninių simbolių sistemą, tampa vyraujančiu Rytų Azijos tapybos žanru ir klasikine reprezentatyviausia šio regiono tapybos meno forma. *Peizažo tapybos* ištakų neįmanoma atsieti nuo kinų požiūrių į Gamtą jos pirmapradžiam grožyje ir harmonijoje. Kinijoje jau nuo žilos senovės vaizdingos gamtos vietovės buvo suvokiamos kaip ypatinga estetinę vertę turinčios sakralinės erdvės, apvalančios nuo socialinio purvo žmogaus dvasią ir skatinančios pasinerti į vidinį pasaulį, pajusti harmonijos jausmą su supančiu gamtos pasauliu ir savimi. *Peizažo tapybai* iš tikrųjų tenka išskirtinė vieta kinų estetikos ir meno tradicijoje, kadangi ji sieja žmogaus vidinį gyvenimą su pagal visa persmelkiančius Dao dėsnius funkcionuojančiu gamtos formų pasauliu ir be realių kraštovaizdžių atspindi ir žmogaus, suaugusio su gamtos pasauliu, sudėtingiausių filosofinių, etinių ir estetinių idėjų kompleksą. Todėl su šiuo tušo tapybos žanru asocijuojasi daugelis svarbiausių kinų IV–XVI a. tradicinės meninės kultūros laimėjimų.

Peizažą tapančio kinų menininko pasaulis pirmiausia yra gamtos pasaulis, į kurį jis nuolat kreipia savo žvilgsnius ir semiasi įkvėpimo. Tačiau kinų peizažas, nepaisant jo ryšio su realiu žmogų supančiu gamtos pasauliu, tėra lakios fantazijos ir vaizduotės vaisius, jis tik meninių simbolių ir vaizdinių metaforiška kalba apibendrina daugybės žmonių gamtos reiškinių stebėjimų rezultatus. Jungdamas į vieningą visumą tris skirtingas gamtos „stichijas“ – vandenį, kalnus ir medžius jis, pasitelkdamas įvairias perspektyvos sistemas, piešinio bei šviesotamosios teikiamas meninės išraiškos galimybes, savitai sprendžia skirtingas erdvių ir laiko santykių problemas, linksta į sudėtingiausių metafizinių žmogaus būties ir kūrybos problemų vizualinį įprasminimą.

Gvildendami ankstyvosios peizažo tapybos estetikos savitumo problemas turime trumpai aptarti kinų požiūrį į peizažą, sudėtinius jo komponentus, funkcijas, vietą tapybos žanrų sistemoje ir apskritai tradicinės meninės kultūros kontekste, kuris iš esmės skiriasi nuo mums įprasto vakarietiško. Itin glaudžiai siedamasis su tradicinėmis kinų kosmologinėmis, ontologinėmis sistemomis, pažiūromis į žmogaus ir gamtos santykius, peizažo žanras besąlygiškai vyrauja tarp kitų tapybos žanrų.

Skirtingai nuo Vakarų, kur peizažo žanras atsiranda vėlai (kadangi Europoje nuo Antikos iki Naujųjų amžių gamta visiškai pajungiama žmogaus vaizdiniui), Kinijoje peizažo žanras ir peizažo tapybos estetikos principai ryškėja jau IV a. Kitaip nei europietiškuose peizažuose (prisiminkime flamandų, prancūzų, italų XVII–XIX a. peizažo meistrus), kuriuose visur pastebimi žmogaus gamtos užkariavimo pėdsakai (malūnai, kanalai, namai, pilys, bažnyčių siluetai), kinų peizažuose regime pirmąją gamtos vaizdus, natūralią kalnų tarpeklių, upių ir miškų harmoniją.

Tradicinio kinų peizažo estetika ženkliai skiriasi ir nuo persiškos, vėliau Mogholų dinastijos valdymo metu pasklidusios ir didžiulėje indų civilizacijos erdvėje. Persų peizažo estetika daugiau siejasi su hedonistiniu požiūriu į pasaulį, o kinų peizažo estetikoje nepalyginamai didesnis krūvis tenka filosofiniams, meditaciniams ir įsiklausymo į gamtos slėpinius aspektams. „Kinų menininkas yra mistikas tik tiek, kiek jis ieško harmonijos su Visata ir mėgina bendrauti su visais jį supančio pasaulio reiškiniais. Jau pats vaizduojamojo objekto pasirinkimas suteikia daiktams naują prasmę, kadangi buvo manoma, kad visi būties aspektai siejasi su paslaptį turinčia Dao esme. Mums akmuo – negyvas daiktas, o kinui jis kupinas gyvybės“ (Rowley, 1989, p. 12). Šis kinų menininkams būdingas panteistinis gamtos sudvasinimas siejasi su senų archetipinių mitologinių įvaizdžių atgaivinimu, padedančiu menininkui priartėti prie Visatos giluminio ritmo – Dao esmės.

Turtinga kinų mitologija mene suformavo abstrakčias pirmąją žmogaus ir pasaulio modeliavimo schemas. Jau nuo senovės Kinijoje į gamtą žvelgiama kaip į vientisą organizmą, besivystantį pagal savo vidinius dėsnius. H. Delahaye monografijoje, skirtoje ankstyvosios pei-

zažo tapybos religiniams aspektams, atskleidžiama kinų estetikai būdingo gamtos sudievinimo priežastis ir parodoma, kad peizažo tapyba paklūsta griežtiems žanro dėsniams ir taisyklėms, glaudžiai susijusioms su seniausiomis kosmogoninėmis pažiūromis, kurių esmė – makro ir mikrokosmo santykiai (Delahaye, 1981, p. 1–2). Įsitraukęs į makrokosmo stichijas, peizažą tapantis dailininkas, tradiciniu kinų estetikos požiūriu, aktyviai dalyvauja dinamiškų Visatos kūrybinių procesų sklaidoje. „Tokio tauraus menininko kūryba, – komentuoja kinų estetikų pažiūras P. Ryckmansas, – paverčia jį Visatos kūrėjo varžovu ir bendrininku“ (Ryckmans, 1983, p. 16).

Tai, kad dailininkų paveiksluose žmonių figūroms neskiriama ypatingo dėmesio, nereiškia, kad kinų kultūroje žmogus, palyginti su bekrašte gamta, sumenkinamas. Tokia priešprieša svetima menininkų pasaulėžiūrai. Jie nuolatos pabrėžia žmogaus vientisumą su gamta, žvelgia į gamtą kaip į natūralų žmogaus prieglobstį. Gamta dailininkui – tai visa ap-
rėpiančios būties dėsnis, Dao kodas, į kurį jam reikia įsiklausyti, norint pajusti vidinį gamtos ritmą. Viskas gamtoje yra vertinga, kupina didžios paprastumo poezijos, todėl menininkai įdėmiai studijuoja gamtos reiškinius, stengiasi suvokti jų esmę, lavina atmintį. Kinų peizažo tapybos vaizdinių sistema turi metaforinę prasmę, išplaukia iš menininko atminties, siekiančios panaudoti artefakto teikiamas galimybes. Dailininkai, kurdami peizažą, tapo ne realią, o idealią tikrovę. Kinų peizažo tapybos estetika – tai prisiminimų, Vandier-Nicolas žodžiais tariant, „dvigubos atminties“ estetika. Norint nutapyti ir įprasminti paveiksle pušį, anot kinų menininkų, pirmiausia reikia užmiršti konkrečią pušį, įsijausti ir išvysti vienoje pušyje apibendrintą daugelio pušų idėją.

Todėl kinų peizažo tapybos ritinėlis suvokėjui yra ne paprastas konkretaus gamtos fragmento atspindėjimas, o aktyvus naujo, savarankiško gamtos didybę atspindinčio dvasios pasaulio, gretinamo su kosmoso struktūra, kūrimas. Suvokdamas paveikslą kaip vientiso būties srauto fragmentą su realios gamtos įvaizdžiais, kupiniais subtilių nuotaikų ir išgyvenimų, dailininkas kartu suteikia kūriniams metaforinę prasmę. Vienas įstabiausių kinų peizažo meistrų Zong Bing, didžiąją gyvenimo dalį praleidęs atskirai nuo žmonių kalnų prieglobstyje, senatvėje, kai jau nepajėgė keliauti, rašė: „Aš jau pasenau ir nusilpau. Nepajėgdamas daugiau pakilti į žavingų kalnų viršukalnes, raminu savąją sielą tuo, kad netgi gulėdamas svajonėse klaidžioju kalnuose“ (Siren, 1956, t. 1, p. 35).

Aktyviai panaudodamas kinų peizažo tapybai būdingą sugestyvumą ir apibendrinamąją prigimtį, dailininkas tarsi kviečia suvokėją klajoti įsivaizduojamų dvasios polėkių, svajų keliais. Čia ir atsiskleidžia kinų peizažo tapybos sintetiškumas, apimantis poetinio, kaligrafinio, muzikinio bei filosofinio tikrovės suvokimo aspektus. Dailininkai natūraliai išryškina tapybos poetiškumą, muzikalumą, filosofiskumą, kaligrafiškumą ir pereina prie poezijos tapybiškumo, muzikalumo, filosofiskumo.

Vadinasi, kinų peizažas, išreikšdamas giluminius dvasinius žmogaus siekius, įprasmindamas jo pirmąjį vientisumą su gamta, būties dėsniais, atlieka ir sakralinę religinio ritualo arba šventojo paveikslų funkciją. Keliai, takeliai, klystkeliai, vaizduojami peizažuose, suvokėjo akyse įgauna metafizinę dvasinę prasmę ir tampa keliais, padedančiais esteto asmenybei surasti artimą kontaktą su dievybe, absoliutu, iškristi iš fenomenų pasaulio stichijos, užsimiršti ir estetinio suvokimo būsenoje patirti katarsį.

Zong Bing ir Wang Wei (415–443) indėlis į peizažo estetiką. Peizažo tapybos estetikos užuomazgos ryškėja mūsų jau aptartame Gu Kaizhi (344–406) traktate „Himnas Wei ir Dzin laikų tapybos suklestėjimui“, tačiau vientisos estetiškos teorijos pavidalą ji įgauna dviejų įtakingų V a. pirmosios pusės tapytojų ir teoretikų Zong Bing (375–443) ir Wang Wei (415–443) veikaluose. Pirmojo traktate „Peizažo tapybos įvadas“, arba „Tapyimo džiaugsmas“ ir antrojo veikale „Apmąstymai apie tapybą“ aptinkame daug „vėtros ir srauto“ teoretikams artimų idėjų. Ši giminystė pirmiausia paaiškinama jų gyvenamu metu vyravusių neodaoizmo estetinių idealų poveikiu ir natūralumo (*ziran*) kategorijos svarba; ši kategorija labai plačiai vartojama aptariamose epochos tekstuose aprašinėjant laisvo ir nepriklausomo nuo visuomenės neodaoistinės pakraipos menininko gyvenimo ir kūrybos stilių.

Palyginus ankstyvųjų peizažo tapybos estetikos kūrėjų ir *fengliu* šalininkų idėjas, pirmųjų veikaluose pastebimas laikmečiui būdingas neodaoizmo ir budizmo idealų suartėjimas. Teoretikai vis ryžtingiau į tradicines daoistines estetiškas teorijas įtraukia naujas su čan estetinių idealų sklaida susijusias problemas. Dėl to pasukama į intravertiškumą, nuolatos skamba kvietimai atkreipti žvilgsnį į menininko vidinį pasaulį, aukštinamas atsiskyrėlio, piligrimo gyvenimo būdas, kontempliacijos ir meditacijos motyvai. Zong Bing ir Wang Wei peizažo tapybos estetikos principų formavimuisi poveikį turėjo Zong Bing mokytojas Huei Yuan, kuris pirmasis Kinijos menininkus kvietė medituoti prieš Buddhos atvaizdą. Ši meditacija turi tapti savotiška psichologine treniruote, padedančia menininkui įsiskverbti į peizaže vaizduojamų gamtos reiškinių, objektų dvasinę esmę. Greta Huei Yuan įkurto vienuolyno meistro nurodymu kalne buvo iškaltas pirmasis Kinijoje Buddhos bareljefas, kuris turėjo pabrėžti sakralinę kalnų ir gamtos apskritai prigimtį. Ši sintetinė kilmės neodaoistinė ir neobudistinė gamtos grožio ir pirmąjį harmonijos sakralumo idėja tapo besiformuojančios peizažo tapybos estetikos postulatu.

Zong Bing ir Wang Wei ne tik iškelia peizažo tapybos sugebėjimą sujungti grožio gamtoje ieškojimus su menininko vidinio pasaulio savojo „aš“ atradimu, tačiau prabyla ir apie meniškai prigimčiai būdingus subtilius estetinius išgyvenimus, meno teikiamo džiaugsmo pojūtį, laisvos, neretai nerūpestingos artistiškos būties perspektyvą. „Leisdamas laisvai ir nerūpestingai dienas, – rašo Zong Bing, – aš puoselėju savo dvasią, geriu vyną, groju ciniu [panašus į vakarietišką liutnia – A. A.], sėdėdamas meditacijoje kontempliuoju peizažo ritinėlį.

Man svetimas žmogiškų aistrų pasaulis, aš klajoju atokiausiais keliais. Štai prieš akis iškyla kalnų viršūnės, kitur tolumoje ūkuose skęsta miškai. Iš praeityje viešpatavusių dinastijų laikų prieš akis iškyla šventumo aureolę įgijusios asmenybės ir išminčiai. Daugelyje šio pasaulio įdomybių man atsiskleidžia jų dvasinė prasmė. Aš mėgaujuosi gyvenimu ir ko gi dar galiu norėti?“ (*The Chinese Theory of Art*, 1967, p. 32).

Zong Bing estetikoje sprendžiant pagal išlikusius jo traktato fragmentus jau skamba tie motyvai, kurie vėliau taps neatsiejama Xie He tapybos dėsnių dalimi. Apmąstydamas meninės kūrybos paskirtį jis išskirtinį dėmesį teikia menininko sugebėjimui pasinerti į būties procesų esmę. Tačiau greta jo teorijoje skamba elitinės teorijos leitmotyvai. Gamtos pasaulio esmę, jo grožį ir harmoniją šio neodaoizmo adepto įsitikinimu gali pažinti tik ypatinga subtilių žmonių kategorija – išminčiai ir atsiskyrėliai, kurie pasiekė neregėtą dvasinio asmenybės tobulėjimo lygmenį. Kalbėdamas apie supantį gamtos pasaulį ir jo suvokimą jis remiasi daoistine pasaulio ir gamtos reiškinių dvidališkumo idėja, tai yra teze apie išorinio apvalkalo neatitikimą daiktų vidinei esmei. Iš čia plaukia ir menininkui keliamas reikalavimas kūryboje pagrindinį dėmesį sutelkti į vidinės daiktų esmės pažinimą.

Tarp visų tapybos žanrų svarbiausiu jis skelbia peizažo tapybą, kurioje net mažiame paveikslėlyje galima perteikti žmogų supančio pasaulio didybę. Pagrindiniu vaizdavimo objektu peizaže jis laiko kalnus, kuriems tapytojas turi pajungti kitus mažiau reikšmingus peizažo elementus. Iš čia plaukia ir pagrindinis peizažo tapybos uždavinys – perteikti tapomų gamtos objektų „dvasinę“ esmę tokiu pavidalu, kuris yra prieinamas pačiam menininkui. Kalbėdamas apie artistišką pasaulio suvokimo ir kūrybos stilių, Zong Bing kartu iškelia kitą pamatinę peizažo tapybos estetikos idėją, kad stiprius estetinius išgyvenimus sukeliantis „širdžiai mielų kalnų ir tarpeklių“ atvaizdas gali žmogui pakeisti tikrovę ir simbolizuoti menininko klajones bekraščiame dvasios ir svajų pasaulyje. Meninės kūrybos akto esmė čia siejama su menininko sugebėjimu įsiskverbti į būties procesų esmę, o paslaptinga peizažo tapybos jėga suvokiama kaip sugebėjimas meniniais vaizdiniais ir simboliais perteikti gelminę dvasinę neregimą daiktų ir reiškinių esmę. „Beje, – sako Zong Bingas, – dvasia neturi formos, ji tik daiktuose įgauna savo pavidalą. Gelminę daiktų esmę (*li*) galima perteikti šešėlių ir šviesos žaismais. Jei šie daiktai bus atvaizduoti meistriškai, jie virs tiesa“ (*Ten pat*). Pagrindiniu peizažo vaizdinės struktūros elementu Zong Bing skelbia aiškų medžiagišką pavidalą turinčius kalnus, kurie jo koncepcijoje tampa peizažo vaizdinių sistemos konstravimo išeities tašku.

Dvasinį daiktų esmės išreiškimą tapybos priemonėmis dar nuosekliau savo estetinėje koncepcijoje teoriškai grindžia Wang Wei. „[Daiktų] formoje svarbiausia – Dvasios dvelksmas (*jong*, lengvas pūstelėjimas), kuris savo polėkiu suteikia formai kontūrus, o protas (*sin*) savo dvasiniu polėkiu suteikia postūmį kaitai. Dvasinė energija (*ling*) yra neregima, o ta sritis,

kurioje ji viešpatauja, yra nejudri. Regėjimas yra ribotas, todėl besiremiantis vien rega nėra viską suprantantis“ (*Esthétique et peinture de paysage en Chine*, 1982, p. 67).

Kita vertus, Wang Wei pabrėžia, kad braižiniai ir žemėlapių kruopščiai perteikiantys vietovės vaizdą dėl šio dvasinio kūrybinio prado stygiaus negali būti laikomi meno kūriniais, nes tikras dailininkas nebūtinai kelia sau uždavinį tikroviškai perteikti supančio pasaulio vaizdus. Jo akys yra sutelktos tik į tam tikrą regimos erdvės dalį ir jis savo tapiniuose siekia perteikti ne išorinį regimų daiktų ar reiškinių vaizdą, o jų gelminę esmę.

Vadinasi, tapytojas, siekiantis peizaže perteikti gamtos pasaulio ir būties procesų įvairovę, neturi pasitenkinti vien regos teikiamomis galimybėmis, o privalo ugdyti savo pastabumą, mąstyseną, sugebėjimą žvelgti į gelminę dvasinę reiškinių prasmę, lavinti meistriškumą ir griežtai laikytis pamatinių tikros kūrybos principų. Tuomet teptuku apsiginklavęs ir pasitelkęs meninės išraiškos priemones tapytojas gali „atkurti Didžiosios Tuštumos (Dao) esmę ir nedideliame paveiksle pavaizduoti viską, kas nušvinta jo akies vyždyje. Lenktas brūkšnys gali perteikti Song kalno aukštybes, o staigus ir trumpas – šventojo didybę [...]. Teptukui judant įvairiomis kryptimis, prabunda ir skleidžiasi gyvenimas, kurio esmė išreiškiama griežtai laikantis kūrybos principų“ (*Ten pat*).

Remdamiesi centrine žmogaus ir gamtos vientisumo idėja, Zong Bing ir Wang Wei aiškinasi pagrindinius peizažo tapybos tikslus. Gu Kaizhi įvestą „vaizduojamojo reiškinio esmės“ sąvoką Zong Bing ir Wang Wei koncepcijose keičia universalesnė, estetinių konotacijų prisodrinta, Dao kategorija. Lygindamas menininką su filosofu, išminčiumi, Zong Bing kviečia jį skverbtis į gamtos paslaptis, suvokti giluminius vientiso Dao dėsnius ir jais vadovautis savo gyvenime ir kūryboje. „Įstabi didinga žmogų supanti gamta, kalnų, debesų ir vandens srautų stichija, taip pat ir gamtos vientisumo suvokimas, – prisipažįsta Zong Bing, – žadina manyje nostalgijos jausmą. Tuomet aš nepajėgiu koncentruoti manyje slypinčios vitališkos energijos ir pasiekti kūrybai būtinos dvasinės harmonijos būsenos“ (*Ten pat*, p. 65.) Skirtingai nuo konfucinės orientacijos teoretikų, pabrėžiančių pažintinę meno funkciją, Zong Bing aukština hedonistinę meno reikšmę, sugebėjimą tapti dvasinio pasitenkinimo šaltiniu. Jis kviečia menininkus įsijausti į giluminius Dao pulsavimo dėsnius ir perkelti jų dvasią į ribotą paveikslo erdvę. Meninės kūrybos esmę Zong Bing, kaip ir jo amžininkas Wang Wei, sieja ne su tikslu išorinių tikrovės formų pamėgdžiojimu, o su jos vidinio turinio perteikimu. Iš čia išplaukia ir visiškas minties bei dvasios prioritetas vizualinio tikrovės suvokimo atžvilgiu. „Dvasia, – aiškina Zong Bing, – yra sąlygojama gamtos, ji gyvuoja ir sukelia sielos virpulį. Kuomet vidinis daiktų principas (*li*) įsiskverbia į giliausią vaizdinių esmę, tuomet įmanoma juos tiksliai išpatyti perteikiant ne išoriškai tikslų tikrovės atvaizdą, o vidinę siužeto dvasią“ (*Ten pat*, p. 66).

Wang Wei, kaip ir Zong Bing, dievina gamtą ir tiki peizažo tapybos įtaigos galia, jos sugebėjimu suteikti žmogui dvasinio apsivalymo jausmą. „Aš suvokių tapybą, – rašo jis laiške

draugui, – iš pačių savo sielos gelmių, panašiai kaip klykianti gervė ir nakties tamsoje žino savo kelią“ (*The Chinese Theory of Art*, 1967, p. 46). Tikras menininkas, anot Wang Wei, suvokdamas pasaulio grožį, nuolatinis metų laikų pokyčius, turi ne pedantiškai kopijuoti regimą tikrovę, o atskleisti vidinius struktūrinius gamtos dėsnius. Kasdieniškas ir nuolatos besikeičiantis gamtos grožis jam atrodo svarbiausias meninio įkvėpimo šaltinis. „Kontempliuojant rudens debesis, – rašo Wang Wei, – dvasia išskleidžia sparnus skrydžiui. Padvelkus rudens vėjui audringos mintys mėgina suvokti būties bekraštybę. Ausyse girdėti įstabi senųjų metalinių ir akmeninių instrumentų muzika, kuri suskamba kaip nefrito brangakmenis, skatinantis mus suvokti nuostabų aplinkos grožį“ (*Esthétique et peinture de paysage en Chine*, 1982, p. 67). Wang Wei (415–446) ir ypač Zong Bing estetikoje jau ryškėja vėliau Xie He suformuluotų tapybos dėsnių užuomazgas. Neatsitiktinai jų ir kitų Dzin epochos estetikos atstovų iškeltas idėjas sistemina garsus VI a. teoretikas Xie He (479–547). Jo nedidelės apimties veikalas „Užrašai apie senosios tapybos sąvokas“ tarsi apibendrina ir užbaigia pirmąjį peizažo estetikos laikotarpį. Traktatas susideda iš dviejų dalių: tapybos dėsnių ir dailininkų tipų klasifikacijos.

Xie He šeši pagrindiniai tapybos dėsniai. Vienas reikšmingiausių ankstyvojo kinų estetikos minties raidos tarpsnio teoretikų yra V a. gyvenęs Xie He (479–547), kuris pirmasis imasi sudėtingo ankstesnių meno teorijų sisteminimo uždavinio. Jo traktatas „Užrašai apie senovės tapybos sąvokas“ (*Huìhuà Liùfēi*) palieka gilų rėžį vėlesnių autorių veikaluose. Šis portretų tapytojas kinų kultūros istorijoje pirmiausia žinomas kaip teoretikas. Jo lakoniškas, kruopščiai nušlifuotų glaustų formuluočių traktatas, kuriame konceptualizuojami pagrindiniai tapytojo kūrybos principai ir kūrinių vertinimo kriterijai suteikia galingą postūmį vėlesnės menotyrinės estetikos raidai. Jame aptinkama daugybė formuluočių ir teiginių, kurie vėliau įvairiais pavidalais atgimsta, perfrazuojami ir komentuojami kitų autorių veikaluose.

Tekstas pradedamas estetinio suvokimo problemų aptarimu. Jis paaiškina kriterijus, kuriais remiasi klasifikuodamas 28 kinų dailininkus nuo senovės iki savo gyvenamo meto. Jo pasirinktos dailininkų kokybinio vertinimo metodologijos išeities taškas yra lyginamoji konkretaus dailininko kūrinių privalumų ir trūkumų analizė. Kita vertus, jis visiškai pagrįstai teigia, kad tarp dailininkų nėra tokių, kurie neišgyvena pakilimų ir nuosmukių, kuriuos galima įžvelgti sukurtuose kūriniuose. „Visi paveikslai, – rašo jis, – turi būti klasifikuoti pagal jų privalumus ir trūkumus. Nėra tokių paveikslų, kurie neturėtų teigiamo arba neigiamo poveikio žiūrovui. Praeities paveikslai atgimsta mūsų akyse, kai išskleidžiamas tapybos ritinėlis“ (Xie He, 1962, p. 352). Tačiau teksto autorių labiausiai domina ne estetinio dailės kūrinių suvokimo ar jų privalumų, trūkumų problemos, o pamatinių tapybos meno dėsnių klausimai. Iš čia ir plaukia pagrindinis Xie He indėlis į kinų estetikos minties istoriją – šešių pagrindinių tapybos dėsnių, sąlygojančių tikrai menišką kūrinių gimimą, suformulavimas, dėsnių, kuriuos jis išdėsto neatsitiktinai, o remdamasis jų sąveikos vidine logika.

Svarbiausias – pirmasis (*qi yun*), nusakomas kaip sudvasinto gamtos ritmo atgarsis. Jo esmę perteikia daoizmo estetikoje išplėtota *qi* sąvoka, išreiškianti spontanišką dvasinių jėgų antplūdį meninės kūrybos proceso metu. Emocinis susijaudinimas čia tiesiogiai siejamas su galingų kosminių energijų ir gyvenimo srauto atgarsiu menininko dvasioje ir jų spontanišku išsiliejimu meno kūriniuose. Subtiliai jaučiantis gamtos pulsą menininkas, anot Xie He, pajėgia surasti adekvačias meninės išraiškos priemones, padedančias meno kūriniuose perteikti sudvasinto gamtos ritmo atgarsį. O. Sirenas, pabrėždamas pirmojo Xie He dėsnių fundamentalumą, nurodo, kad penki kiti dėsniai tik paaiškina, kokiomis meninės išraiškos priemonėmis meno kūrinyje įprasminamas pirmasis dėsnis (Sirén, 1956, t. 1, p. 6).

Toliau Xie He nuo savo pagrindinio teiginio papunkčiui pereina prie penkių kitų aptarimo tai yra prie detalizavimo ir konkretaus paaiškinimo kaip tikro meno dvasią sudarantys energetiniai srautai reiškiasi meninės kūrybos procese ir kokiomis meninės kūrybos nuostatomis bei meninės išraiškos priemonėmis turi vadovautis dailininkas, siekiantis kūriniuose išgauti tikrą gyvybingumą ir autentiškai išreikšti savo kūrybinės dvasios polėkius.

Antrasis – struktūrinis teptuko panaudojimo metodas (*gufa*) – nėra grynai techninis dėsnis, kadangi jis pirmiausia taikomas vidiniams meno kūrinio metmenims išryškinti. Šis dėsnis apibūdina menininko sugebėjimą meistriškai valdyti teptuką ir remiantis jo teikiamomis techninėmis galimybėmis atskleisti vaizduojamojo objekto esmę, jo vidinę dvasinę struktūrą.

Trečiąjį – „formos ir realių daiktų atitikimo dėsnį“ (*yongbi*) galima traktuoti kaip tikrovės sekimo principą. Jame pabrėžiamas tapybos išraiškingumas, vaizdingumas, menininko sugebėjimas savitai įprasminėti kūrinyje reiškiamą idėją tikrovės pateiktomis formomis.

Ketvirtasis – adekvataus spalvos panaudojimo dėsnis (*suilei*) sietinas su menininko sugebėjimu prasmingai panaudoti spalvos galimybes būdingoms vaizduojamų daiktų ir reiškinių savybėms išreikšti.

Penktasis – atitinkamo daiktų išdėstymo dėsnis (*weizhi*) nurodo tikslingą meninės kompozicijos dėsnių įvaldymą ir kūrybišką jų panaudojimą. Pagaliau šeštasis – geriausių praeities kūrinių pamėgdžiojimo dėsnis (*moxie*) apibrėžia kanonų ir tradicijos vaidmenį kūryboje. Jame pabrėžiamas ne aklas sekimas praeityje nužymėtais kanonais, susiklosčiusiais stiliais, o paties menininko sugebėjimas originaliai interpretuoti tradicijos, kanonų teikiamas galimybes.

Taigi tarsi apibendrinamas ankstyvojo kinų menotyrinės estetikos raidos laikotarpio pasiekimus, Xie He tezių forma suformuluoja šešis pagrindinius tapybos dėsnius, kurie, kūrybiškai panaudojami, turi padėti talentingam menininkui pasiekti norimą tikslą – sukurti gyvybinės energijos prisodrintą harmoniją ir grožiu dvelkiantį kūrinių. Japonų komparatyvistas Hidemichi Tanaka atkreipia dėmesį į šių penkių principų atitikimą penkiems reikalavimams, kuriais vadovavosi XV ir XVI amžiaus italų menininkai ir kuriuos XVI a. aiškiai suformulavo

Vasaris: 1) regula (pavyzdys), 2) Ordine (tvarka), 3) Misura (proporcija), 4) Disegno (kompozicija, piešinys), 5) Maniera (stilius) (Tanaka, 2002, p. 49).

Iš visų Xie He išskirtų tapybos dėsnių neabejotinai stipriausią poveikį tolesnei tapybinės estetikos raidai turi pirmasis, kuris labai plačiai yra komentuojamas įvairių autorių ir priklauso nuo šio dėsnio interpretacijos priskiriamas skirtingoms kryptims ir mokykloms. Pirmapradis sudvasinto gyvenimo ritmo atgarsis nuo rafinuotos Song ir vėlesnių laikų peizažo tapybos estetikos vis stipriau sureikšminamas ir glaudžiau siejamas su įvairių Visatos ir gamtos ritminių struktūrų atgarsiais. Tai itin ryšku Yuan epochoje, kai stiprėja peizažo tapybos estetikos interiorizavimas, pabrėžiant spontanišką dailininko vidinės dvasios, jautriausių emocinių išgyvenimų „sąskambį“ su kosmose ir gamtos pasaulyje vykstančiais ritmiškais procesais, kurie pagal estetinius reikalavimus turi atsispindėti kuriamo peizažo ritminėse ir linijinėse struktūrose. Vėlesnių kartų teoretikams ir dailininkams Xie He yra visuotinai pripažintas klasikas, kurio vardas ir idėjos vėliau figūruoja beveik visų žymiausių Tang, Song ir daugelio vėlesnių epochų vaizduojamosios dailės teoretikų veikaluose.

Tang ir Penkių dinastijų valdymo laikų peizažo estetika (Wang Wei, Jing Hao, Li Cheng)

618 m. suvienijusi daugybę tarpusavyje kariavusių kunigaikštysčių, Kiniją beveik tris šimtmečius valdė maišyto kraujo iš šiaurinės imperijos dalies kilusi Tang dinastija. Milžiniškos imperijos valdovai daug dėmesio skiria šalies ekonomikai ir kultūrai. Pastebimai keičiasi kinų civilizacijos pobūdis, kurios valstybingumas, politinė, ekonominė ir karinė galia pasiekia savo viršūnę, gyventojų skaičius perkopia šimtą milijonų. Imperijos valdovai ženkliai išplečia savo teritorijas šiaurės ir Vakarų kryptimis iki svarbaus Vidurio Azijos prekybos centro Bucharos. Atgimysiu šilko keliu jūrų prekybos keliais ji užmezga tvirtus prekybinius ryšius su Indija ir arabų musulmonų kalifatu. 607 m. užmezgami glaudūs diplomatiniai ryšiai su Japonija. Per Korėją skleidžiasi galingas prekių, kultūros vertybių ir idėjų srautas į Tekančios saulės šalį, kuris turi milžinišką poveikį sparčiai japonų civilizacijos plėtotei.

Spausdinimo technologijų ir knygų gaminimo centrų atsiradimas skatina sparčią knygų apyvartą, leidyklų, knygynų, privačių ir valstybinių bibliotekų plėtrą, o kartu ir iš įvairių socialinių sluoksnių kilusios inteligentijos skaičiaus augimą. Ksilografijos atsiradimas taip pat suteikia postūmį graviūros ir knygų meninių iliustracijų sklaidai įvairiuose socialiniuose sluoksniuose. Plintant knygų leidybai, švietimui, iškyla gausus ir įtakingas mokslinės ir meninės inteligentijos sluoksnis, klesti rafinuota imperatorių rūmų, vienuolynų, miestų kultūra, meno akademijos, gausybė įvairių meno formų ir stilių. 628 m. įkurta Tang imperatoriškoji biblio-

teka turėjo apie 200000 knygų, iš kurių didžiąją dalį sudarė retos knygos, tačiau aristokratų rūmuose buvo daug išpūdingų asmeninių bibliotekų, kuriose buvo sukaupta dešimtys tūkstančių knygų. Jų ir meno kūrinių kolekcionavimas buvo natūralus kultūrinio elito gyvenimo palydovas. Šiame laikotarpyje auga čan pasaulėžiūros įtaka. 664 m. sudarytame iš sanskrito verstų knygų kataloge minimi 2487 skirtingi budistiniai tekstai. Neiškreipdami istorinių faktų, galime tvirtai teigti, kad Tang (618–907) ir Song (960–1279) dinastijų valdoma Kinija tampa pirmąja pasaulyje šalimi, kurioje žmogaus meniniai sugebėjimai ir jo sukurtos meninės vertybės įgavo labai aukštą socialinį statusą, panašų į tą, kurį regime Vakarų Europos XIV–XVI a. renesansiniuose sąjūdžiuose.

Nauja valstybinių egzaminų sistema daugeliui intelektualų, pavyzdžiui, Wu Daozi, Li Bai, Du Fu, Han Yu, leidžia tapti aukštais valstybės pareigūnais. Pagal šią sistemą pretendentas į valstybės pareigūnus turėjo būti visais atžvilgiais gerai išmanantis filosofiją, klasikinę literatūrą, konfucinį kanoną, poeziją, kaligrafiją, tapybą, muzikos istoriją ir turėti šių menų techninių įgūdžių. Intelektualumas ir išlavintas estetinis skonis – tai neatsiejami Tang epochos išsilavinusio žmogaus požymiai. Eiles kuria ir kaligrafijos subtilybes moka kiekvienas humanitarinį išsilavinimą turintis žmogus.

VIII a. pradžioje ryškėja esminiai pokyčiai įtakingų meno institucijų kūrimo srityje; imperatorius Taizongas, kaip minėta, įkuria Didžiąją akademiją, arba mokslininkų rūmus, susidedančius iš daugelio departamentų, skirtų įvairioms kultūros, mokslo, meno šakoms ir Dailių menų departamentą, kuriame rengiami vaizduojamosios dailės (daugiausia tapybos ir kaligrafijos) specialistai. Imperatorius Ming Huangas (712–756) prie savo rūmų įkuria Kriausių sodo konservatoriją, kurioje studijuoja apie 1000 studentų. Čia lavinami dainininkai, aktoriai, pantomimos meistrai, šokėjai ir muzikantai. Kiekvienoje provincijoje ir didesnėje karinėje įguloje steigiami didžiuliai orkestrai, chorai ir šokėjų grupės.

Tang epochos estetika ir menas ženklintas stipriu išaugusios čanbudizmo įtakos ženklų. Įsiliejęs į pagrindinį tradicinės kinų kultūros srautą, čanbudizmas VI–X a. įsivyrąja daugelyje Kinijos dvasinės kultūros sferų. Čan įtaka apogėjų pasiekia Tang epochoje, kai statoma daug vienuolynų, suklesti čan filosofija, estetika, įvairios meno formos. Ši čan kultūros klestėjimo periodą pristabdo aktyvi antibudistinė kampanija, kilusi 843 m.

Tang dinastijos valdymo metu aukščiausios valstybės politinės ir kultūrinės galios metu kai susiformuoja ženklus įvairių sričių menininkų sluoksnis ir auga staliūginės tapybos populiarumas bei socialinis statusas. Tapyboje toliau skleidžiasi šešių karalysčių metu išryškėjusių žanrinių tendencijų plėtra. Nors dar neregime griežtos tapybos žanrų hierarchijos, tačiau jau išsikristalizuoja pagrindiniai tapybos žanrai: peizažas, buitinė tapyba vaizduojanti kaimo ar miesto gyvenimo scenas, „žmonės ir daiktai“, tapyba legendinėmis ir mitinėmis temomis, paradinis portretas, portretai legendinių ir mitinių personažų, religiniai daoistinio ir budis-

tinio panteono personažai, „gėlės ir paukščiai“. Šių žanrų specifiškumo teorinį pagrindimą ir jų tipologinių principų aptarimą regime tuo metu parašytuose gausėjančiuose teoriniuose tapybos menui skirtuose traktatuose.

Dėl iškiliausių to meto tapytojų augančio dėmesio gamtai ir siekio geriau išreikšti savo jausmus, nuotaikas, išgyvenimus peizažas palaipsniui įgauna vyraujančias pozicijas tarp tapybos žanrų. Tačiau dailininkai, įdėmiai studijuodami įvairiausias gamtos apraiškas, tiesmukai nekopijuoja gamtos, o remdamiesi fantazijos ir vaizduotės galia kuria idealias kompozicijas, kuriose vyrauja erdvinė perspektyva, skirtingų planų santykiai ir rūkuose paskendę kalnų kontūrai.

Peizažo tapybos srityje iškyla meistrai Li Sixunis, Li Zhaodao, Wu Daozi, Wang Wei. Pirmieji du tapo dekoratyvius ryškių spalvų polichrominius peizažus, kuriuose skleidžiasi lakios fantazijos elementai, o kiti du linksta į monochrominės tapybos principus. Peizažo tapyboje ryškėja skilimas į dvi pagrindines raidos tendencijas, vadinamąją šiaurės ir pietų peizažo tapybos mokyklas, kurių šalininkai iškelia skirtingus estetinius idealus ir meno vertės kriterijus, kurie atsispindi peizažų stilistikoje.

Wang Wei (701–761) kūrybos universalumas. Ryškiausias Tang epochos estetikos atstovas, reprezentuojantis „aukso amžiaus“ kultūros laimėjimus – žymus poetas, tapytojas, kaligrafas, muzikantas, meno teoretikas, čan Pietų mokyklos tapybos pradininkas Wang Wei (701–761). Jis – vienas universaliausių genijų žmonijos istorijoje, savo daugiabriauniais interesais, visokeriopu smalsumu ir renesansinės asmenybės mastais primenantis Leonardo da Vinci. Iš gausios ir įvairialypės jo kūrybos išliko nedidelė dalis paveikslų kopijų (nors šaltiniuose išliko daugelio jo paveikslų pavadinimai), kiek daugiau – nuostabios poezijos ir du peizažo menui skirti traktatai „Tapybos paslaptys“ (*Shanshui jue*) ir „Mintys apie peizažą“ (*Shanshui lun*).

Anot rašytinių šaltinių, Wang Wei motina kilusi iš šiaurinės šalies valdininko šeimos ir daugiau nei 30 m. praleido budistiniuose vienuolynuose taip ir netapdama šio ordino nare. Būsimojo menininko tėvas nėra žinomas, tačiau tikriausiai buvo vienuolis. Gimęs vienuolyne čia gauna įvairiapusio išsilavinimo pagrindus. Nuo ankstyvos vaikystės jaunuolis išsiskiria unikaliais sugebėjimais; tapo, kuria eiles, perkėlinėja jas kaip kompozitorius į savo muziką. Apie jo muzikalumą ir muzikinę klausą sklido legendos, buvo pasakojama, kad pamatęs didžiųjų meistrų sukurtus paveikslus vaizduojančius muzikos grojimą jis atspėdavo atliekamo kūrinio pavadinimą ir konkrečią jo dalį.

Rašytiniuose šaltiniuose teigiama, kad dar paauglystėje Wang Wei bendrauja su garsiu šeštuoju budizmo patriarchu Huinengu. Jo karjera klostosi permainingai: karjeros skrydžius imperatorių rūmuose keičia trėmimai menko rango pareigoms tolimose provincijose. Įvairiapusis Wang Wei talentas atsiskleidžia labai anksti, o sulaukęs vos dvidešimt metų jis jau yra garsus poetas. Netrukus jis išlaiko aukščiausio rango valdininko valstybinius egzaminus



Wáng Wěi. Sniegu padengta upė ir kalnai. XII a. kopija. Tušas, šilkas

ir užima aukštas muzikos ritualų kuratoriaus pareigas imperatorių rūmuose. Tačiau po vieno skandalingo eksceso su rūmų aktoriais ritualo metu nušalinamas nuo pareigų ir paskiriamas į provinciją smulkaus valdininko pareigoms. Ten gyvendamas apie dešimtmetį daug dėmesio skiria poezijai ir tapybai. Ankstyvosiose eilėse jaučiamas stiprus Tao Yuanmingo įvaizdžių ir poetinio stiliaus poveikis. Jo poezijoje ilgesingai skamba tyros bendraminčių draugystės, atsiribojimo nuo visuomeninio gyvenimo ir ieškojimo būties pilnatvės atokiuose kalnuose tarp „kalnų“ ir „vandenų“ leitmotyvai, kurie vizualią išraiškos formą suranda ir lyriškuose peizažuose. Jis apdainuoja paprasto gyvenimo gamtos prieglobstyje teikiamus privalumus, klajūnų šalies keliais ir upėmis patiriamus įspūdžius, išgyvenimus, budistinių vienuolių klajones ir mintis, nakties ir dvasiškai artimų žmonių meilės grožį.

Po skausmingai išgyventos mylimos žmonos mirties 730 m. Wang Wei ilgam nusišalina nuo visuomeninio gyvenimo, įsikuria vaizdingoje gamtos aplinkoje, greta kalnų. Čia jį lanko artimiausi bičiuliai, su kuriais Wang Wei aptarinėja aktualias meno problemas. Šioje vietovėje sukuriamą daug geriausių jo poezijos ir tapybos kūrinių. Vėliau pakviečiamas darbui į sostinę, kur užima įvairias aukštas pareigas, o laisvalaikį skiria kūrybai. Netgi užimdamas aukštas

valstybines pareigas Wang Wei vertina asketišką paprastą gyvenimo būdą. Netrukus tampa, greta Wu Daozi, Li Bai, Du Fu, iškiliausia savo meto meninės kultūros figūra.

Po karinio 756 m. maišto, nukreipto prieš Tang imperatorių giminę, jis priverčiamas tarnauti maištininkams. Po maišto numalšinimo įkalinamas, tačiau aukštas pareigas užimančio brolio pastangomis išlaisvinamas ir galiausiai nusišalina į kalnus, kuriuose gyvena asketišką čan adepto gyvenimą, kuria eiles, muzikuoja ir tapo budistinių siužetų paveikslus bei peizažus. Iš literatūrinių šaltinių žinoma, kad Wang Wei daug dirbo monumentaliosios ir staliūginės tapybos srityse, nutapė daug sieninės tapybos kūrinių, imperatorių rūmų paveikslų kolekcijose minimi jo neišlikę budistinius siužetus, legendas ir portretus vaizduojantys kūriniai. Tačiau kinų tapybos istorijoje jis pirmiausia vertinamas kaip vienas didžiųjų peizažo žanro meistrų.

Apie Wang Wei tapytojo talentą galime spręsti tik pagal negausias išlikusias kopijas ir jo originalus regėjusių vėlesnių kartų menininkų ir meno teoretikų atsiliepimus. Tai iš tikrųjų didis tapybos meistras, kuris suformuoja kokybiškai naują, čan estetinių idealų poveikyje atsiradusią filosofinio peizažo koncepciją, kuri pripildoma nauju dvasiniu turiniu. Jo kūriniai pirmiausia ženklina kinų tapybos istorijoje svarbų posūkį nuo polichrominės į monochrominės tapybos principus. Tapydamas peizažus dailininkas dažniausiai pasirenka savo elegišką čan pasaulėjautą atitinkančius apsnigtos žiemos motyvus. Tai tikriausiai siejasi ir su jo išpažįstama asketiška ir santūria tapybos koncepcija, kurios praktiniam iliustravimui blausios snieguotos žiemos prislopintos spalvos atrodė labai parankiomis. Skirtingai nei daugelis jo į spalvingumą linkusių amžininkų Wang Wei sąmoningai kūryboje naudojosi tik tušu ir belila, siekdamas savo gamtos pasaulio grožio suvokimą perteikti tik jautrių vienos spalvos atspalvių gama.

Kita svarbi Wang Wei įvesta novacija kinų tapybos istorijoje – visiškai autonomiško peizažo žanro teorinis pagrindimas savo traktate, o taip pat ir tapiniuose. Skirtingai nei jo pirmtakų kūrinuose, kuriuose peizažas dar yra žmogiškos veiklos apibrėžta sritis, Wang Wei kūryboje peizažas jau tampa savitiksliu žanru, kuriame jaučiamas ir jo plačiai kultivuojamos peizažo poezijos estetikos poveikis.

Pavyzdžiui, ilgame monochrominiame peizažo ritinėlyje „Pragiedrulys po sniego iškritimo kalnuose prie upės“ atsiskleidžia jo tapybinės koncepcijos poetiškumas, erdvės ir harmonijos ilgesys. Paveiksle vyrauja didžiulės dangaus ir ramiai tekančios upės erdvės. Horizonte esančiai kalnų linijai būdingas minkštumas ir ritmingas muzikalumas, kurį pabrėžia įvairiuose upės krantuose pasirodančios nuogų žiemos medžių išretintos grupelės. Dailininko tapiniams būdingas vaizdinių sistemos plėtojimo aiškumas ir lakoniškumas, laisvas platus potėpis; greta linijos jis savo peizažuose kaip vieną svarbiausių vaizdinę sistemą konstruojančių elementų pasitelkia neryškus tušo dėmes ir jautriausią toninių atspalvių gradaciją. Šis laike besiskleidžiantis peizažo ritinėlis dvelkia erdviškumu ir paslaptina vos ne mistine nurimusios gamtos harmonijos atmosfera.

Autoritetingas tapybos istorijos žinovas Dong Qichang jį pagrįstai skelbia monochrominės „pietų mokyklos“ pradininku. Wang Wei tapytojo dėmesio centre yra peizažo žanras, kurio įvairių aspektų aptarimui ir yra skirtas jo poetine forma parašytas traktatas „Peizažo paslaptys“. Jis prasideda peizažo svarbos aukštinimu, būtinybe pažinti dailininkui giliausią gamtos esmę, tačiau pagrindinis dėmesys tekste sutelkiamas daugybės specifinių peizažo kompozicijos sudėtinių komponentų aptarimui, konkretiems pamokymams, kaip piešti peizažą.

Traktate „Tapybos paslaptys“ Wang Wei susitelkia ties vidinės grožio esmės gamtoje perteikimo peizaže idėja. Kalbėdamas apie peizažo žanro specifiškumą jis pabrėžia dailininko sugebėjimą nedidelio peizažo erdvėje prabilti apie didžius ir reikšmingus dalykus, perteikti milžiniškas erdves: „Rytai ir vakarai, šiaurė ir pietūs driekiasi priešais akis visoje grožybėje. Pavasarį arba vasarą, rudenį, žiemą tiesiogiai gimsta teptuko potėpyje“ (Wang Wei, 1962, p. 353).

Wang Wei estetikoje jungiasi daugelio estetinių tradicijų elementai: Gu Kaizhi ir Wang Xizhi išplėtoti fengliu estetikos principai, jo bendrapavardžio Wang Wei (415–443), Zong Bing, Xie He idėjos, daoizmo ir ypač čan estetišiai postulatai. Augęs čan vienuolyne, jis tiesiogiai perima iš vienuolių čan estetines idėjas. Itin stiprios įtakos jo estetinėms pažiūroms turi čan patriarcho Huineng mokymas. Subrendęs Wang Wei palinksta į vienatvę, kontempliaciją, dievina gamtą, kurios prieglobstyje atranda save ir gauna svarbių impulsų kūrybai. Iš čia plaukia jo peizažo estetikai būdinga paprastumo poetika ir dvasingumo kultas. „Kas žvelgia į paveikslą, – rašo Wang Wei, – tas pirmiausia siekia išžvelgti dvasią“ (Wang Wei, 1962, p. 355). Per gamtą jis apmąsto menininko estetinį santykį su supančiu gamtos pasauliu. Šis menininkas ir teoretikas kinų estetikoje įtvirtina ypatingą jautrumą gamtos grožiui. Jo kūriniuose, sukurtuose artimai bendraujant su kasdieniu gamtos grožiu, ryškūs dvasinio pakylėtumo ir sąmonės nuskaidrėjimo motyvai. Iš čia išplaukia jo estetikai ir peizažo tapybai būdinga sunkiai nusakomų sąlyčio su gamta pagimdytų nuotaikų, asociacijų, užuominų kaita. Wang Wei kūryboje tapybos ir poezijos elementai taip glaudžiai susipina, kad „kartais net susidaro įspūdis, jog šios meno rūšys perduoda viena kitai savo specifinius bruožus“ (Vandier-Nicolas, 1982, p. 45).

Gvildendamas meninės kūrybos proceso problemas peizažo tapyboje, Wang Wei teigia, jog piešiant peizažą, „menininko mintis turi žengti anksčiau už teptuko potėpį“ (Wang Wei, 1962, p. 354). Remdamasis daoizmo ir čan estetikos postulatais, jis kviečia menininkus sąmoningai apsiriboti pačiomis paprasčiausiomis meninės išraiškos priemonėmis, nes tai, jo manymu, yra viena svarbiausių talento pasireiškimo priedaidų. Traktate daug dėmesio skiriama įvairių techninių, meninės kompozicijos ir specifinių kinų peizažinės tapybos estetikai metų sezonų dvasios perteikimo, atskirų peizažo elementų: kalnų, kalnagūbrių, uolų, tarpeklių, ūkų, vandens srautų, upių, miškų, konkrečių medžių rūšių ir kitų detalių

įtaigaus vaizdavimo subtilybėms. Šias teorines nuostatas dailininkas praktiškai įgyvendina savo peizažo tapybos kūriniuose.

Kita vertus, teigdamas meninės kūrybos proceso spontaniškumą, nurodydamas, kad vaizdinys turi atitikti natūralius Dao dėsnius, Wang Wei kartu primena substancialią tapybos dėsnių įvaldymo reikšmę. „Kai ranka prisiliečia prie teptuko ir tušo, – rašo jis, – neretai ji blaškosi užsimiršusi... O metai, mėnulio fazės, keisdamos viena kitą, juda amžinybėn, ir teptukas mėgina atskleisti sunkiai apčiuopiamas paslaptis. Įžvelgti paslaptinę grožį: paslaptis slypi ne daugiažodžiaivime, tačiau tas, kurs mokosi, kurs išmoko, tegu vis dėlto vadovaujasi taisykle, dėsniu“ (Wang Wei, 1962, p. 354). Wang Wei, pabrėždamas pamatinių struktūrinių tapybos principų įvaldymo svarbą, kviesdamas nerti į po išoriniu regimu sluoksniu slypinčią gamtos gelminę esmę, iškeldamas dvasios principo prioritetą tapyboje ir iš menininko pasirenkamų meninės išraiškos priemonių aukščiausiai iškeldamas paprastą tušą, neabejotinai išlieka svarbus vėlesnėje kinų estetikos ir peizažo tapybos istorijoje.

Jing Hao peizažo tapybos estetika. Vienas iškiliausių IX ir X a. sandūros estetikos ir peizažo tapybos meistrų, kurio kūryboje jungiasi mąstytojo, poeto ir tapytojo talentas yra Jing Hao (Ching Hao, 855/889–915/923). Jo kūryba yra jungiamoji grandis tarp Tang ir Song epochų estetinių idealų. Apie šio įtakingo meno teoretiko ir peizažo tapybos meistro gyvenimą rašytiniuose šaltiniuose neaptinkame beveik jokių konkrečių duomenų. Fragmentiškus duomenis apie jį savo istoriografiniame traktate pateikia Guo Ruoxu. Tik apytikriai žinomi Jing Hao gyvenimo metai, kad nemėgdamas visuomeninio gyvenimo šurmulio gyveno atokiai kalnuose ir tapybą kultivuoja vardan malonumo. Dailininkas pradeda reikštis dar Tang dinastijos valdymo laikais, po jos žlugimo kurį laiką slapstosi kalnuose tapydamas kartu su artimiausiais mokiniiais. Vėliau „penkių dinastijų“ valdymo metu grįžta į imperatoriaus rūmus, kuriuose užima aukštus valstybinius postus ir reiškiasi kaip profesionalus tapytojas. Jis gyvena šiaurinėje



Jing Hao. Peizažas. X a. pr. Spalvotas tušas, šilkas

šalies dalyje, tačiau savo peizažo tapybos estetikos pamatinėmis nuostatomis yra artimesnis „pietų mokyklos“ peizažo tradicijoms.

Jing Hao, kaip ir jo pirmtakai Zong Bing, Wang Wei, Xie He, gvildendamas teorines tapybos problemas derina empirinės ir filosofinės meno teorijos nuostatas, nors kartu reiškiasi ir kaip vienas didžiųjų savo meto tapytojų. Kartu su konceptualaus teoretiko ir subtilaus dailininko Jing Hao veržliu įžengimu į kinų dailės pasaulį ženkliai keičiasi peizažo žanro vieta ir statusas. Pradedant šio subtilaus meistro kūriniiais peizažas netrukus tampa vyraujančiu kinų tapybos žanru. Anksčiau vyravęs ankstesniems Tang epochos peizažams būdingas iliustratyvumas negrižtamai nuslenka į praeitį. Tada čia iškyla didžios filosofinės prasmės kupinos tiesiogiai su žmogaus būtimi, jo santykių su supančiu gamtos pasauliu susietos problemos. Jing Hao didinguose peizažuose išryškėja esminis peizažo tapybos estetikoje įvykęs lūžis – visiems laikams išnyksta uždara nušalinta nuo dailininko asmeninių išgyvenimų paveikslo kompozicijos erdvė, atsiveria naujos ontologinės su žmogaus būtimi, jautriausiais jo emociniais išgyvenimais susijusios psichologinės erdvės. Suvokėjas judėdamas peizažuose kūrėjo nubrėžtais didžios simbolinės prasmės kupiniais keliais jau gali įžengti tarp vaizduojamų kalnų, vandenų, upių, miškų, atskirų uolų ir medžių atsiveriančias tuščias būties pilnatvės kupinas erdves ir suvokti save „iš vidaus“ kaip neatsiejamą didingo gamtos pasaulio dalį.

Plėtodamas savitą peizažo meno koncepciją Jing Hao atskiria paprastą vaizdavimo būdą, paremtą išorinio panašumo principu, nuo gilesnio, kuris pagrindinį dėmesį sutelkia į meno kūrinio sudvasinimą, adekvačios harmonijos paiešką. Šio tapytojo peizažuose toliau plėtojamos Tang dinastijos laikų Wang Wei kūriniuose išryškėjusios monochrominės tapybos tradicijos. „Wang Wei riešas ir tušas, – rašo Jing Hao, – buvo rafinuotas ir subtilus, jo dvasios skambėjimas aukštas ir tyras. Jis kūrė vaizdinius meistriškai ir išbaigdamas ir audrindamas mintis apie teisingą tiesą“ (Jing Hao, 1965, p. 77). Wang Wei tapo jo idealu, sekdamas kūrėju jis formuoja savo peizažo tapybos viziją. Apie Jing Hao tapybą galime spręsti pagal negausias išlikusių kūrinių kopijas, pavyzdžiui, lyrinių nuotaikų kupinas „Kalnų peizažas“, kuriame vaizduojama paskendę ūkuose monumentalių kalnų didingi siluetai, kurių apačioje matyti slėnis su tekančio upelio vos nužymėtos linijos. Paveikslas išsiskiria puikia kompozicija, subtilius toniniu sprendimu, jautriu grafišku piešiniu. Tapyimo stilius nesukaustytas, tapiniams būdingas puikus erdvės jausmas, laisvas teptuko judėjimas, paliekantis lyriško santykio su gamta pėdsakus. Savo gyvenimo kelyje sukaupę tapytojo patirtį Jing Hao perkelia į dialogo forma parašytą vieną konceptualiausių kinų estetikos tradicijos traktatų „Užrašai apie teptuko valdymo būdus“ (*Bifa ji*), kurio išeities tašku tampa polemika su šešiais pagrindiniais Xie He iškeltais tapybos principais, kuriuos jis siekia permąstyti ir papildyti naujomis idėjomis bei įžvalgomis.

Jing Hao – aštraus poleminio proto mąstytojas, kurio tapybai skirtame traktate aptinkame daug originalių minčių ir subtilių įžvalgų. Jo dėmesio centre yra tapybos plastinių

galimybių, menininko kūrybinio potencialo, vaizduotės, fantazijos, įkvėpimo ir meninės kūrybos proceso uždaviniai. Savo mintis jis dėsto atviru dialoginio mąstymo stiliumi, pasitelkdamas jauno nepatyrusio dailininko dialogo formą ir puikiai meno subtilybes išmanančio gilios simbolinės prasmės kupino vienišo išminčiaus vaizdinį. Šiuose dialoguose skleidžiasi Jing Hao polemika su Xie He traktate iškeltomis idėjomis ir siekiama įtvirtinti naujus estetišius idealus.

Siekdamas paaiškinti tikro meno esmę Jing Hao pasitelkia daugybę sudėtingų loginių konstrukcijų ir dedukcijų, iš kurių plaukia principinė išvada, kad tikro meno esmę sudaro ne gražių daiktų kūrimas, o svarbiausia yra tai, kad siekiant panašumo pasiekiamas tiesos pažinimas (Jing Hao, 1965, p. 74). Atsakymą į šį esminį estetikos klausimą jis sieja ne su formaliais vieno ar kito daikto panašumą tikrovei apibūdinančiais išoriniais formaliais aspektais, o su jų gelminės esmės suvokimu. Šį uždavinį jis įgyvendina kritiškai permąstydamas šešis pamatinius Xie He iškeltus tapybos meno principus. Jis taikliai pastebi, kad estetinę meno prasmę atspindi tik du pirmieji (sudvasintas ritmas ir kaulo arba teptuko pritaikymo) iš šešių, o kiti keturi yra tik antraeiliai neesminiai, susiję tik su ribotais grynai techniniais (panašumas, spalva, kompozicija, kopijavimas) meno aspektais.

Konfucinės estetikos adeptas Jing Hao svarbiausiu iš šešių pamatinių Xie He išskirtų principų skelbia dvasios principą. „Dvasios principas, – aiškina jis, – reiškia, kad širdis seka paskui potėpio judesius ir be jokių abejonių sugriebia vaizdinius. Skambesio principas reiškia, kad užslėpti pėdsakai įsitvirtina formose, paruoštose laikantis taisyklių ir nevulgariose. Idėjos principas reiškia, kad atsiribojama nuo nereikšmingo, atrenkami esminiai dalykai ir dėmesys sutelkiamas į vaizduojamų objektų formą. Gamtos principas reiškia metų laikų kontempliaciją, įstabių dalykų paiešką ir sukūrimą tikros tiesos. Teptuko principas reiškia, kad jei meistras netgi yra įvaldęs visas taisykles, jis kūrybinio akto metu jas keičia tarsi priešais jį nebūtų nei faktūros, nei formos. Teptukas tarsi savaime sklando, pats juda. Tušo principas reiškia, kad turi būti geras ir blogas jo ryšys, tirštas ir atskiestas, išgaunantis išorinius ir gilius dalykus skirtingų kategorijų objektuose, o taip pat raštų audiniai ir spalvos turi būti natūralūs, tarsi būtų sukurtos ne potėpio“ (Jing Hao, 1965, p. 75).

Traktate daug kalbama apie įvairius dailininko meistriškumą įtakojančius veiksnius ir iškeliama grožio (mei) kategorijos svarba. Grožio gelminės esmės atskleidimas čia aiškinamas kaip ryškiausias tikro tapybos meistro meistriškumo paliudijimas. Jing Hao pabrėžia menininko originalumą, jo individualios stilistinės saviraiškos, kuri pasiekama tik ilgai ir kryptingai dirbant pasirinktoje kūrybos srityje, svarbą. „Jauni žmonės, – rašo Jing Hao, – mėgsta studijuoti tapybą norėdami ką nors sukurti. Jie turi žinoti, kad tapyboje yra šeši pagrindiniai principai: pirmas – dvasia, antras – skambesys, trečias – idėja, ketvirtas – gamta, penktas – teptukas, šeštas – tušas“ (Jing Hao, 1965, p. 74).

Tik pasiekęs deramą profesinio meistriškumo lygį, anot Jing Hao, dailininkas atveria sau kelius didesnei kūrybinei laisvei ir eksperimentavimui. Traktate išskiriamos trys kokybiškai skirtingos tapytojų kategorijos: pirmojoje remdamasis gamta meistras pasiekia trokštamą formos perteikimo lygmenį, antrajame tapytojas išsibarsto daugybėje smulkių detalių, o kadangi „nutapytame peizaže skleidžiasi tik teptukas, o stinga minties peizažas gaunasi vienpusišku“ (Jing Hao, 1965, p. 76).

Aukščiausias kūrybinės dvasios polėkių lygmuo yra pasiekiamas tuomet, kai dailininkas pakylėja iki tik didiesiems tapybos meistrams pavaldaus „sudvasinto ritmo“ lygmens. Tikras meistriškumas čia suvokiamas kaip visiškas be jokių išorinių pastangų pasiekiamas kūrybos betarpiškumas. Iš čia plaukia vėlesnėje estetikoje išryškėjusi tikrų dailės meistrų skirtis nuo amatininkų. Kalbėdamas apie tapybos meno kūrinio trūkumus Jing Hao išskiria neesminius, priklausančius nuo formos, ir fundamentalius, kurių neįmanoma pašalinti, kadangi jie įtakojami pačios kūrybos prigimties ir dėsnių pažeidimo.

Li Chengo monументalaus peizažo samprata. Penkių dinastijų ir Dešimties karalysčių laikotarpiu, vadinamu Udai (907–960), ir Šiaurės Song (960–1127) dinastijos valdymo metu išsikristalizuoja trys pagrindinės peizažo tapybos stilistinės tendencijos, kurias reprezentuoja Li Cheng, Guan Tong ir Fan Kuan. Įtakingas dailės istoriografas Guo Ruoxu šiuos tapytojus vadina „įstabiais“ meistrais, pasiekusiais „dieviškumo“ lygmenį ir vaizdingai jų kūrybą palygina su trikojo indo atraminėmis kojomis. Iš čia plaukia požiūris į juos kaip „neprilygstamus“ peizažo meistrus, kurių darbai yra pavyzdys ateities tapytojams. Tačiau toks patetiškas Guo Ruoxu teiginys nėra tikslus, nes tolesnėje peizažo tapybos raidoje iš minėtos triados gilesnį rėžį palieka tik Li Cheng ir Fan Kuan.

Pirmosios iš trijų Guo Ruoxu išskirtų stilistinių pakraipų pradininkas yra didis kinų peizažo tapybos meistras, poetas, tapybos teoretikas Li Cheng (919–967). Tai valdančios Tang imperatorių šeimos linijos atsišakojimo palikuonis, kuris jaunystėje gauna įvairiapusį klasikinį išsilavinimą, o valdant naujai Šiaurės Song dinastijai sparčiai kopija karjeros laiptais ir tampa Tapybos akademijos vadovu. Už išskirtinius nuopelnus tapybos srityje jis gavo ir kitas aukštas pareigas, imperatoriaus apdovanotas aukso antspaudu su purpurinės spalvos juosta.

Svarbius štrichus apie Li Cheng kilmę, gyvenimą ir kūrybą pateikia kinų dailės istoriografas Guo Ruoxu, kuris rašo, kad „jo pirmtakai buvo Tang dinastijos pradininkų giminaičiais. Vėliau jie gelbėdamiesi pasitraukė į Inciu, kur įsikūrė. Visi jo pirmtakai buvo savo metu žinomais mokslininkais konfucininkais ir valdininkais. Li Cheng siekiai buvo išaukštintai ramūs, jis pagarbiai atsisakė karjeros ir šlovės, gerai žinojo kanonus ir istorinius raštus, puikiai tapė miško peizažus žiemą. Viršgamtiniai sugebėjimai sudarė [jo] genijaus esmę ir gabumų srityje jis stipriai lenkė kitus“ (Guo Ruoxu, 1978, p. 65). Kita vertus, Li Cheng garsėja ne tik

kaip neeilinio talento tapytojas, poetas, tačiau ir traktato „Peizažo tapybos paslaptys“ autorius, kuriame istorija ir teorija harmoningai jungiasi į vieningą visumą. Rašytiniai šaltiniai byloja, kad jis sukūrė apie 300 paveikslų, iš kurių iki nūdienos išliko nedaug XII–XIV a. paveikslų kopijų, kurios suteikia galimybę spręsti apie pagrindinius jo peizažo tapybos stiliaus bruožus.

Santūraus, pabrėžtinai asketiško gyvenimo būdo šalininkas Li Cheng savo pirmtakų Jing Hao ir Guan Tong poveikyje susiformuoja naują įtaigų monumentalų peizažo tapybos stilį. Jo paveikslai išsiskiria meistriškai brėžiama plona muzikalia linija, subtiliai perteikiančia kalnų, medžių ir kitų gamtos elementų kontūrus, jautriais spalviniais santykiais, geru kompozicijos jausmu, harmoninga skirtingų erdvinų planų ir pagrindinių sudėtinų peizažo komponentų sąveika. Šio tapytojo kūrinius aukštai vertina subtilus žinovas Mi Fu, kuris Li Cheng didinguose peizažuose regi tapytojo techniką, sugebėjimą išnaudoti tuščios neužpildytos erdvės emocinio poveikio galią, kurti taip pat laisvai kaip ir pati gamta. Kalbėdamas apie Li Cheng peizažus jis sako, kad regėjo tik du jo originalus ir kritikuoja tuos kolekcionierius, kurie nepajėgia atskirti dailininkų originalų nuo menkaverčių kopijų. „Didelių formatų paveikslai, kuriuos šiandien kolekcionuoja kilmingos šeimos, – rašo jis, – yra panašūs į vaistinininkų iškabas, jiems svetimas natūralumas, jie labai vulgarūs. Medžiai [juose] ištaigingi ir [sąmoningai] iškreipti, pušų kamienai išdžiūvę, ploni ir gumbuoti iki kraštutinumo, krūmai primena [ryšulius] šakelių ir neperteikia gyvenimo jausmo. [Li Chengo kūrinių falsifikatus] daro vulgarios rankos, kurios uzurpuoja jo vardą. Aš norėčiau parašyti esė apie neegzistuojantį Li Cheng“ (par. 18, Mi Fu, 1983, p. 162).

Li Cheng tapiniuose ryškėja peizažo psichologizavimo tendencijos, tapomų gamtos vaizdinių siejimas su kūrėjo dvasinėmis būsenomis ir intymiausiais emociniais išgyvenimais. Jo peizažuose vyrauja žiemos motyvai, plikos be lapų trapios medžių šakos, miglose paskendę didingi kalnai. Į šią harmoningų vaizdinių sistemą įsibrauna ir kuklią kompozicijose vietą



Li Cheng. Budistinė šventykla kalnuose po lietaus. X a. Spalvotas tušas, šilkas

užimančios lūšnelės, tiltai, pagodos, pavėsinės. Žvelgdamas į šiuos meistriškai nutapytus peizažus suvokėjas pajunta sąlyčio su natūralios gamtos grožiu pilnatvę, regi skirtingais metų laikais ir paros tėkmėje besiskleidžiančias jos formas.

Kalbėdamas apie peizažo meno paslaptis ir žmogų supančios gamtos grožį Li Cheng pabrėžia, kad „visa tai, kas yra gyva, yra vienybėje su gamta“. Detaliau aptardamas meninės kūrybos proceso problemas jis kreipiasi į dailininkus: „Šviesias ir tamsias paveikslo dalis piešk pagal poreikius lengvu arba sodriu teptuko potėpiu. Kai jis tik lengvas ar sunkus atsiranda netikslumai, klaidos: sausas, silpnas štrichas, paveikslas praranda pagrindus, struktūras. [...] Nesiblaškyk taisyklėse, neapversk jų aukštyrą kojomis, nekartok vieną ir tą patį. Laisvai ir natūraliai žaisk teptuku – Štai peizažo meno paslaptis“ (Li Cheng, 1962, p. 364). Savo traktatuose jis daug kalba ir apie dailininkui svarbias technines tapybos proceso problemas. „Tapyk ne per daug sodriu potėpiu, kadangi tušo gausa žada drumzlinas dėmes, taigi pranyksta švarumas. Neverta tapyti perdėm sausu teptuku, kadangi sausas potėpis panaikina paveikslo tariamą sultingumą“ (Li Cheng, 1962, p. 361). Iš čia plaukia Li Cheng priesakas: „Venk smulkmenų, nes jos panaikina paveikslo gyvybingumą“ (Li Cheng, 1962, p. 361).

Tai – tikras peizažo tapybos novatorius, kuris pirmasis į savo kūrinius įveda įstrižas ir diagonales kompozicijas, išnaudoja skirtingų erdvinių planų sąveikos ir neužpildytų paveikslo plotų emocinio poveikio suvokėjui galimybes. Šio dailininko peizažuose suvokėją žavi vaizdinio visumos perteikimo meistriškumas. Kita jo įvesta į peizažo tapybą naujovė, susilaukusi pritarimą gausių jo sekėjų kūryboje, yra pirmojo plano motyvų pateikimo originalumas. Skirtingai nei Jing Hao ir Guan Tong, jis savo peizažuose pagrindinę dėmesį sutelkia ne į tolumoje esančių panoraminių kalnų vaizdų perteikimą, o į pirmame plane tapomų motyvų supriešinimą toli plane esantiems vaizdams.

Todėl savo peizažuose pirmame priekiniame plane esančius objektus uolą, medį, krūmą ar medžio šaknis jis meistriškai sugretina su tolumoje vaizduojamais kalnais, miškais. Skirtingai nei daugeliui kitų didžiųjų kinų tapybos meistrų Li Cheng peizažams būdinga žema, kaip ir Vakarų peizažo tapyboje, horizonto linija, čia vyrauja vadinamosios diagonalinės simetriškos kompozicijos principai. Dauguma peizažo vaizdinės sistemos elementų sutelkiama viename paveikslo kampe, o kita jo pusė išlaisvinama tuštumai ir neužpildytiems plotams, kurie sukuria plačių erdvių iliuziją. Siekdamas monumentalumo efekto dailininkas išryškina masyvaus centrinio vaizdinio svarbą, o antraeiles peizažo detales sumaniai pajungia kuriamos į vieną objektą centruotos vaizdinių sistemos vieningumui.

Čia išryškėja esminiai Li Cheng peizažų simetriškos kompozicinės sistemos konstravimo skirtumai lyginant su jo mokytojo ir įkvėpėjo Jing Hao kūrinių. Paveikslų pirmuose planuose paliekamos tik menkutės tarsi nukirstos apatinėje dalyje esančių gamtinių elementų uolų,

medžio šaknų detalės, kurios netrukdo panoraminio gamtos vaizdo įsivyravimui. Ir galiausiai, atmesdamas daugeliui kinų peizažo tapybos meistrų būdingą gamtos vaizdavimą iš paslankaus judančio požiūrio kampo arba „iš viršaus“, vadinamojo „paukščio skrydžio“ taško, Li Cheng panoraminuose paveiksluose vaizdinių sistemas dažniausiai konstruoja iš fiksuoto esančio apačioje ir „žvelgiančio į viršų“ pozicijos.

Šie dailininko peizažo vaizdinių sistemos kūrimo principai atsiskleidžia paveiksluose „Budistinė šventykla kalnuose po lietaus“ ir „Tankus miškas [ir] tolimos kalnų viršūnės“. Li Cheng taip pat mėgsta vaizduoti pirmame plane masyvius kalnus ir jų papėdėse ar tarpekliuose tekančius vandens srautus ir ūkuose ar rūkuose paskendusius slėnius. Greta su masyviais kalnų vaizdais, tarpukalnėse skendinčiomis rūkų juostomis jo peizažuose regime ir erdviškumo autentiško perteikimo siekį. Tapytojas kuria tiek monochrominius, tiek ir polichrominius paveikslus. Iš pastarųjų ypatingu spalvingumu ir emocionalumu išsiskiria „Nefritinės viršūnės ir vertingieji medžiai“, kuriame pasitelkiant panoraminės kompozicijos teikiamas galimybes siekiama perteikti įvairių ryškių vasaros spalvų atspalvius, atbudusios gamtos grožį ir harmoniją. Aiškinantis Li Cheng kompozicijos savitumą peizažuose pirmiausia į akis krinta jų originalumas, potraukis asimetriškiems komponavimo principams, masyviems kalnams, galingiems medžių kamienams su išraiškingomis ir laužytų formų šakų linijomis, efemerškais rūkais kompozicinių sprendimų originalumas, ypatingas tapymo manieros subtilumas, tušo panaudojimo saikingumas, sugebėjimas sugretinti skirtingus planus ir išgauti begalinės erdvės iliuziją. Dong Qichang, vertindamas Li Cheng kūrybą, šį dailininką laikė subtiliu čan dvasios išreiškėju, kadangi kurdamas savo paveikslus tarsi užmaršties būsenoje įtaigiai perkelia savo dvasios viduje užgimusius vaizdinius. Apie Li Cheng tapymo manierą amžininkai, anot Dong Qichang, sakydavo, „kad jis taip taupiai naudojasi tušu, tarsi tai būtų auksas“ (Dong Qichang, 1965, p. 105).

Subtili kompozicija, meninės išraiškos priemonių lakoniškumas ir efektingas tuščios erdvės meninės išraiškos galimybių panaudojimas atsiskleidžia jo paveiksle „Žvejys apsnigtoje upėje“ Paveikslui būdingi muzikalūs simetriški skirtingų planų ir pagrindinių paveikslų detalių komponavimo principai. Pirmame plane kairėje pavaizduotas žvejys valtėlėje, toluomoje antrame plane uolėtas krantas ir medžių grupės. Šios dailininko savybės pasirodė įtaigiomis vėlesnių kartų peizažo tapybos meistrams, kurie toliau įvairiomis kryptimis plėtoja skirtingas, kaip, pavyzdžiui, Fan Kuan arba Ma Yuanis Li Cheng atskleistas peizažo tapybos galimybes. Jo kūriniai susilaukė daugybės kopijų ir dėl savo vertės bei prestižo gausybės falsifikatorių.

Šiaurės Song peizažo estetika (Fan Kuan, Su Shi, Mi Fu, Guo Xi, Li Tang)

Šiaurės Song dinastijos valdymo epocha (960–1127) – tai kartu ir nuosekli Tang epochos tradicijų tęsa, ir savotiška jos dvasinė priešprieša. Kinų civilizacija, tarsi pajutusi artėjančių naujų istorinių sukrėtimų grėsmę, skuba apibendrinti ir susisteminti ankstesniais amžiais sukurtas dvasines vertybes. Ši gilaus tragizmo, nerimo, neįtikėtino kinų tautos dvasios kūrybinės energijos polėkio epocha – tai savotiškas kinų civilizacijos aukso amžius, kuris išsiskiria pasaulio kultūros istorijoje rafinuota estetika, meninių formų ir stilių gausa. Šią epochą N. Vandier-Nicolas pavadina „aukštaisiais viduramžiais“, nors daugeliu substancinių bruožų ji artimesnė renesansiniams sąjūdžiams. Tang epochos pabaigoje ir atėjus į valdžią Song dinastijai prasideda galingas kinų dvasinės kultūros pakilimas, kurį akademikas Nikolajus Konradas pavadina „didžiuoju kinų renesansu“ (Konrad, 1966, p. 119–149, 152–281).

Tai tarpsnis, kuriame suklesti miestų kultūra, iškyla įvairiose meno srityse besireiškiančių didžiųjų menininkų sluoksniš, klesti neokonfucinio universalizmo ir humanizmo idėjos, auga dėmesys asmenybei, jos vidinių išgyvenimų pasauliui. Daugelis iškiliausių Song epochos politinių ir valstybės veikėjų buvo garsūs filosofai, istorikai, poetai, tapytojai, kaligrafai, meno teoretikai ir kolekcionieriai. Valstybinius aukščiausio rango valdininkams skirtus egzaminus galėjo laikyti visi nepriklausomai nuo socialinės kilmės. Pavyzdžiui, XI a. viduryje kas tris metus rengiamus valstybinius egzaminus vienu metu laikydavo iki septynių šimtų pretendentų į įvairius valstybinės tarnybos postus. Sėkmingai juos išlaikę įtakingais savo laikmečio politiniais ir valstybės veikėjais tampa poetas, prozaikas, ekonomistas Wang Anshi (1021–1081), matematikas, astronomas, kartografas, poetas, muzikas Shen Kuo (1031–1095); istorikas, filosofas ir Hanlin akademijos narys Sima Guang (1019–1086); poetas, tapytojas, eseistas, kaligrafas, vienas kinų estetikos korifėjų Su Shi (1037–1101) plačiai žinomas kaip poetas Su Dongo pseudonimu; istoriografas, eseistas ir poetas Ouyang Xiu (1007–1072); kaligrafas, poetas ir aistringas daoizmo adeptas Huang Tingjian (1045–1105); tapytojai Li Cheng, Guan Tong, Fan Kuan, Li Gonglin (1040–1106) plačiau žinomas Li Longmian slapyvardžiu ir išgarsėjęs savo žirgus vaizduojančiais paveikslais; kaligrafijos, tapybos, poezijos genijus, vienas įtakingiausių kinų estetikos ir dailės atstovų Mi Fu (1051–1107) ir daugybė kitų. Kūrybinė ir meninė raiška jiems neretai buvo nemažiau svarbi jų gyvenimo dalis nei politinė ir valstybinė veikla. Song dinastijos valdymo metu toks veiklos sričių susipynimas buvo suvokiamas kaip visiškai natūrali išsilavinusio žmogaus gyvenimo dalis.

Šiaurės Song dinastijos valdymo epochoje meninis gyvenimas susitelkia imperatorių rūmuose, kur skleidžiasi pagrindiniai estetinės ir meninės kultūros reiškiniai. Skirtingai nuo galingos Tang imperijos kultūrinės orientacijos į išorines įtakas, Song epochoje kultūra tampa labiau intravertinė, intelektualai atsigręžia į nacionalines Han, Jin ir Tang epochose sukurtas

dvasines vertybes, kurios traktuojamos kaip savotiškas etalonas. Madingos ne užsieninės, o kiniškos kultūros tradicijos, kurios traukia žymiausius šios epochos kūrėjus. Todėl to meto teoretikai estetinės kultūros reiškinių visumą linkę vertinti tradiciškai, panaudojant milžinišką ankstesnės dvasinės kultūros raidos patirtį. Kinų vaizduojamosios dailės istorijos žinovas Michaelis Sullivanas Šiaurės Song dinastijos valdymo pradžią, šimtmetį nuo 950 iki 1050 m., laiko svarbiausiu kinų peizažo tapybos raidos tarpsniu, kai buvo parašyta daug teorinių traktatų, o talentingi dailininkai keitė vienas kitą (Sullivan, 1999, p. 164–168).

Tai ypatingas staliūginės tapybos pakilimo tarpsnis, kai klesti Tapybos akademija ir sukuriama nuostabiausi kinų civilizacijos pasididžiavimu tapę dailės kūriniai. Tai tapybos įsiviešpatavimo menų hierarchijoje ir spartaus jos socialinio prestižo tarp išsilavinusių žmonių augimo tarpsnis. Jame išsiskleidžia visos pagrindinės tradicinės kinų vaizduojamosios dailės estetikos ir dailės kryptis, išsikristalizuoja ir įgauna klasikines formas pagrindiniai tapybos žanrai. Tapybos hierarchijoje iškyla stebėtinu įtaigumu ir metafizine gelme išsiskiriantis peizažo žanras. Iš XII a. pradžios imperatoriškos tapybos kūrinių kataloge minimų 6400 dailininkų daugiau nei pusė buvo peizažo kūrėjai. Tuo metu greta tradicinės širmų ir ritinėlių tapybos vis didesnį populiarumą įgauna peizažai, nutapyti popieriniuose albumų lapuose.

Song dinastijos valdymo metu tarpusavyje konkuruoja trys pagrindinės estetikos ir dailės pakraipos: *akademikų*, *intelektualų* ir *čan* adeptų, kurių idėjos ir kūrybos principai veikia vieną kitą. Šis istorinis tarpsnis svarbus kinų vaizduojamosios dailės istorijoje, kadangi dramatiškų sukrėtimų kupinoje Song epochoje anksčiau viešpatavusios menų hierarchijoje kaligrafijos santykiai su sparčiai besiplėtojančia tapyba keičiasi; kaligrafija palaipsniui užleidžia savo pozicijas Šiaurės Song tapybos tradicijai, kuriai būdingas ypatingas dėmesys gamtai, įvairių jos apraiškų įdėmus studijavimas. Joje savitai atsispindi iš daoizmo tradicijos išplaukiantys kosmogoniniai požiūriai ir gamtos filosofijos idėjos. Tapytojai ieško intymaus psichologinio santykio su vaizduojamais gamtos reiškiniais ir objektais, gamta peizažuose pavergia savo atšiauriu didingumu, erdvių bekraštybe. Iki XI a. savo socialiniu statusu tapyba dar nepajėgia konkuruoti su kaligrafija, tačiau XI a. dėka svaigaus peizažo tapybos pakilimo ji pirmą kartą savo svarba prilyginama „šešioms menams“ (ritualas, muzika, šaudymas iš lanko, karietos valdymas, skaičiavimas) ir dėl vietos menų hierarchijos viršūnėje konkuruoja su kaligrafija.

Song dinastijos valdymo laikais kaligrafija išplinta tarp sparčiai gausėjančio valdininkijos ir kūrybinės inteligentijos sluoksnio, iškyla per tūkstantis žinomų kaligrafų, parašoma per 200 kaligrafijos estetiniais principams ir menui skirtų traktatų. Song dinastijos valdymo metu kaligrafiją nustumia peizažo tapyba, todėl didžiųjų kaligrafijos meistrų ratas lyginant su Tang dinastijos valdymo laikotarpiu ženkliai susiaurėja. Tai – Yang Ningshi (873–954), Cai Xiang (1012–1067), Su Shi (1037–1101), Huang Tingjian (1045–1105), Mi Fu (1051–1107).

Pereinamoje nuo Tang į Šiaurės Song epochoje didaus peizažo tapybos meistro pagal Dao dėsnius sukurtas peizažas šalies intelektualinio elito jau vis dažniau vertinamas aukščiau nei kaligrafijos meistrų sukurti kūriniai. Lyginant su Tang epochos intuityviu kompozicijos jausmu paremtais peizažais Song epochoje kristalizuojasi naujas filosofinis požiūris į peizažą ir pagrindinius jo simbolikos elementus. Išlikę X–XI a. paveikslai ir jų kopijos liudija apie ryškėjantį gilesnį kompleksinį požiūrį į visus sudėtinius struktūrinius peizažo žanro komponentus: liniją, formą, erdvę, skirtingų erdvinių planų santykius, spalvą, koloritą, kompozicinio vientisumo siekį.

Pereinamosios epochos nuo Tang į Šiaurės Song peizažo sampratą reprezentuoja X a. meistrų Jing Hao, Li Cheng peizažai. Juose ryškėja Šiaurės Song peizažams būdingas potraukis monumentalumui, didingiems rimties kupiniems gamtos motyvams, kurie išryškina gamtos didybę ir slėpinągą galią. Paveiksluose ženkliai auga jų emocinis dvasinis užtaisas, poetiškumas, siekis iškilti virš pilkos kasdienybės ir perteikti paslaptinę kalnų, upių, ramių ežerų, audringų kalnų upelių, krioklių, gilių tarpeklių, miškų ir atskirų medžių grupių sąveikos harmoniją. Išaukštinto gamtos grožio ir harmonijos perteikimas, jo santykis su paties kūrėjo jautriausiomis dvasios būsenomis, nuotaikomis, išgyvenimais tampa daugelio šios pereinamos epochos peizažo meistrų kūrybos siekiu. Gamta suvokiama kaip giliausių žmogaus minčių, jausmų tarpininkė, per įvairias gamtos apraiškas padedanti surasti atgarsį su kosminiais ritmais ir padedanti peizažu išreikšti savo susižavėjimo jausmus.

Song epochos peizažo tapybos raidai būdingas ypatingas dinamiškumas ir stilistinių formų įvairovė, kurią sąlygoja intensyvi kultūros raida ir spartus meno fondo augimas šioje nerimstingoje epochoje. Peizažo tapyba yra būtent tas tapybos žanras, kuris jautriausiai atspindi šios dramatiškų sukrėtimų ir nusivylimų kupinos epochos prieštarumą. Todėl būtent šiame žanre subtilia simbolių ir metaforų kalba itin giliai atsiskleidžia kinų menininkų dvasiniai išgyvenimai. Pasiekusi klestėjimą Šiaurės Song dinastijos valdymo metu peizažo tapyba per keletą šimtmečių pereina kelias stilistiškai skirtingas fazes, kurios siejasi su Pietų Song ir ją pakeitusia Yuan epochomis. Kiekvienai iš jų būdinga savita estetinių idealų, kompozicinių sprendimų, vyraujančių motyvų traktavimo, meninės kūrybos principų ir stiliaus bruožų visuma.

Šiaurės Song peizažuose pabrėžiami intelektualiniai ir sąveikos su kaligrafija, poezija aspektai; tapytojai ieško intymaus sąlyčio su juos supančiu gamtos pasauliu ir perteikia kūrėjo vaizduotėje su idėjų pasauliu ir emociniais išgyvenimais susijusius gamtos motyvus, nuotaikas. Taip palaipsniui įsivyrėja monumentalūs gilios filosofinės prasmės ir daugybės potekusių prisodrinti peizažai. Šis monumentalus peizažo koncepcijos įsivyravimas paaiškinamas ypatingu filosofiniu ir emociniu šio žanro kūrinių užtaisu, idealiai atitikusi to meto į meninės kultūros klestėjimo fazę įžengusios kinų visuomenės estetiškos sąmonės poreikius.

Šiaurės Song dinastijos valdymo metu išsiskleidusioje peizažo tapyboje regimas naujas iš neokonfucinės filosofijos išplaukiantis pasaulėvaizdžio suvokimas, naujų kompozicinių schemų laipsniškas įsigalėjimas, kuris tiesiogiai siejasi su neokonfucine estetika, humanistinių ir universalistinių tendencijų stiprėjimu. Peizažuose simbolinių vaizdinių pavidalu atsispindi daug tuometinį intelektualų žmogų jaudinančių temų, kuriuos perteikiamos pasitelkiant subtilią įvairių simbolinę prasmę turinčių gamtos motyvų (kalnai, vandenys, vieniši medžiai, giraitės, tuštumos, žmonės, žvejai, valty, pavėsinės ir pan.) sąveiką. Labai savitas šiuose monumtaliuose peizažuose yra simbolinis žmogaus ir gamtos santykių traktavimas, kuris padeda geriau suvokti ne tiek jį supančių gamtos motyvų, o apskritai vaizdinės paveikslo sistemos subtiliai simboliais, metaforomis ir poetiniais įvaizdžiais užšifruotą prasmę.

Ryškiausi poslinkiai Šiaurės Song epochos pradžioje, lyginant su anksčiau gyvavusia Tang dinastijos peizažo tapybos tradicija, išryškėja kokybiškai naujame pasaulio sandaros, panoraminių erdvių problemų pateikime ir žmogaus temos traktavime, kadangi žmogus yra suvokiamas kaip neatsiejama humanistinės pasaulėžiūrinės sistemos „Žemė–Žmogus–Dangus“ dalis. Peizažo tapyboje ieškoma būdų tobulo žmogaus, išminčiaus, atsiskyrėlio, sąmoningai pasitraukusio nuo visuomeninio gyvenimo šurmilio į gamtos prieglobstį ir ieškančio harmonijos su gamta idėjai perteikimui. Daoistinis „nusišalinimas“, „atsiribojimas“, „pabėgimas“, „nutolimas“, vienvietės ilgesys sinkretiškoje neokonfucianizmo estetikoje įgauna ypatingą filosofinę prasmę ir peizažo tapybos estetikoje asocijuojasi su daistinei ir čan „meno kelio“ ideologijai būdingais „kelio“, „klajonių“, gyvenimo ir kūrybos prasmės, aukščiausios harmonijos ir grožio ieškojimo leitmotyvais, kurie įvairiais vaizdinės sistemos elementais, simboliais metaforomis persmelkia Šiaurės Song laikų peizažo tapybos estetiką.

Didieji šio tarpsnio peizažo tapybos meistrai ne kopijuoja supančią gamtą, o žvelgia į ją kaip pagrindinį savo studijų ir pasaulio įvairovės pažinimo šaltinį. Iš čia ir plaukia pagrindinis peizažo tapybos meistro uždavinys – perteikti maksimaliai apibendrintą gamtos vaizdą. Tai sąlygoja ir daugiasluoksnę, daugybės sudėtingų asociatyvinių ryšių susaistytą peizažo semantiką. Visi paveiksle vaizduojami pagrindiniai motyvai pakylėjami į simbolinio ir metaforinio mąstymo lygmenį. Kinų klasikinio periodo peizažuose vaizduojamas ne konkretus gamtos pasaulio fragmentas, ne tai, ką regi akis šią konkrečią būties akimirką, o perteikiama filosofinė pasaulio regėjimo panorama. Šiaurės Song didžiųjų peizažo tapybos meistrų Fan Kuan, Mi Fu, Guo Xi, Li Tang pagrindinis siekis yra gamtos pasaulio didybės perteikimas, todėl žmonių figūrėlės jų paveiksluose nesureikšminamos ir išnyksta gamtos didybėje.

Pasitelkdamis skirtingus erdvinius planus, atmosferų pokyčių ir oro srautų judėjimo vaizdavimą, Šiaurės Song laikų tapytojai siekia perteikti žmogų supančio pasaulio suvokimo erdviškumo jausmą. Iš čia plaukia Šiaurės Song peizažų didingas monumentalumas, panoraminis didžiulių erdvių vaizdavimas, naujų peizažo tapybos stilių atsiradimas. Gamtos pasaulio

objektai didžiųjų meistrų Fan Kuan, Go Xi ir kitų tapomi tiksliai, išryškinant charakteringiausius atskirų detalių bruožus.

Fan Kuan monumentalaus peizažo dramatizmas. Li Cheng peizažuose išryškėjusius stiliaus bruožus toliau savitai plėtoja kitas didis peizažo tapybos meistras Fan Kuan (990–1030?), apie kurį beveik jokių patikimų biografinių duomenų iki nūdienos neišliko. Glaustas žinias apie jį aptinkame istoriografo Guo Ruoxu traktate, kuriame rašoma: „Fan Kuan, antrasis vardas Zhongli, kilo iš Hajuanio. Jis tapo peizažus, kuriuose li principas derinasi su dvasiniu sąlyčiu [su gamta]. Jo sugebėjimai neįprasti ir nuostabūs. Stilius skiriasi nuo Guan Tong ir Li Cheng [stilių], o taisyklės, kuriomis remiasi [tapyboje], yra priešingos. Fan Kuan išorė atšiauri, kaip senovėje, elgesys nežabotai grubus. Iš prigimties mėgs vyną ir klajones“ (Guo Ruoxu, 1978, p. 78).

Manoma, kad jis kilo iš išsilavinusių valdininkų giminės, jaunystėje įgijo įvairiapusį išsilavinimą, kurį laiką dirbo valstybinėje tarnyboje, vėliau niekuomet į ją negrįžo ir sąmoningai pasirinko nepriklausomo kūrėjo kelią. Fan Kuan buvo menkai žinomas dailininkas, tik vėliau tapo daugybės didžiųjų tapybos meistrų kūrybinių siekių idealu. Manoma, kad jis yra Jing Hao sekėjas ir Li Cheng tiesioginis mokiny. Skirtingai nei daugelis intelektualų, tik imitavusių tuo metu madingo „kalnų atskyrėlio“ įvaizdį, Fan Kuan tokiu buvo tikrovėje. Didžiąją gyvenimo dalį jis praleidžia kaip daoistinis atsiskyrėlis Shanxi kalnuose arba klajodamas vaizdingais Šiaurės Kinijos kalnų keliais ir takeliais. Jo peizažai atrodo kaip priešingybė rafinuotam Li Cheng tapybos stiliui. Fan Kuan gyvenimo ir kūrybos nuostatos yra nuoseklios; išliko drąsus, bekompromisiškas, rengė grubaus audeklo rūbais, vartojo paprastą maistą, nevengė vyno ir kitų gyvenimo teikiamų džiaugsmų, aplinkinius neretai šokiravo gaivališku ir nesantūriu, ignoruojančiu konfucinės etikos reikalavimus, elgesiu.

Fan Kuan santykiai su tuo metu viešpatavusios akademinės estetikos ir dailės tradicija yra nevienareikšmiai. Viena vertus, jis pirmasis atvirai meta iššūkį akademinės mokyklos šalininkams, kritikuodamas jų perdėtą dėmesį išoriniams formaliams akademiniams reikalavimams, abejojo praeities meistrų kūrinių pedantiško kopijavimo prasmingumu dailininkų rengimo sistemoje. Didžiuoju ir tikruoju dailininku Mokytoju jis skelbia Gamtos grožio ir harmonijos įvairovės pažinimą, būtinybę įsiklausyti į slėpiningus jos ritmus. Iš čia plaukia išskirtinis Gamtos tiesioginės kontempliacijos svarbos pabrėžimas. Iš tikrųjų, anot amžininkų liudijimų, Fan Kuan ilgai susikaupęs ir paskendęs mintyse sėdėdavo kontempliuodamas gamtos vaizdus, studijuodamas konkrečias detales. Kita vertus, nepaisant akademinės estetikos ir dailės kritikos jis kūrė būtent akademinės tradicijos meistrams būdingu monumentalaus panoraminio peizažo stiliumi.

Akademinės estetikos ir dailės korifejus Guo Xi taikliai pastebėjo, kad gamtos didingumą ir harmoniją aukštinantiems Fan Kuan peizažams stinga jo mokytojo Li Cheng kūriniams

būdingo grakštumo ir žavesio. Iš tikrųjų jo kalnų galią poetizuojančiuose neretai niūriuose, grėsmin-gia gamtos galia dvelkiančiuose kalnų masyvuose neišvysime jo mokytojo darbams būdingo gamtos pasaulio suvokimo skaidrumo, vidinio džiaugsmingumo. Čia vyrauja kitoks dramatiškesnis požiūris į gamtą, kuriame atspindi ir jo asmeninio gyvenimo dramos, piktnaudžiavimo alkoholiu pažeistas sun-kiai tramdomas charakteris, daoistinis nepasiekia-mos harmonijos su supančiu pasauliu ilgesys, noras gyventi ramesnį būties pilnatvės kupiną gyvenimą. Savo paveikslų pirmame plane dailininkas dažniau-siai vaizduoja didelę paveikslo dalį užgožiančius aukštus kalnus su giliais tarpekliais.

Atmetęs dirbtinumo apraiškas dailininkas savo peizažus kuria taip pat spontaniškai kaip ir gamta. Daoizmo ir čan estetinių idealų įkvėptas dailininkas pabrėžia įdėmaus gamtos reiškinių stebėjimo ir studijavimo svarbą. Daug mėnesių praleidžia klajodamas snieguotais kalnų takais ir siekdamas, jo paties žodžiais tariant, nutapyti „pačius kalnų kaulus“, autentiškai perteikti kalnų dvasią ir vaiskaus žiemos oro atmosferą. Įspūdingų formatų peizažuose „Kelautojai po kalnus ir van-dens srautus“ ir „Šaltas miškas apsnigtoje lygumoje“ jis, skirtingai nei daugelis kitų amžininkų, išryškina žavintį atšiaurios kalnų gamtos didingumą. Pirmasis iš minėtų paveikslų dvelkia ypatinga harmonija, rimtimi, subtiliu koloritu ir išsiskiria nepriekaištinga kompozicija. Jis gali būti priskirtas prie didžiųjų kinų peizažo tapybos šedevrų.

Savo daoistinės estetikos dvasios prisodrintame monumentaliame šedevre „Kelautojai po kalnus ir vandens srautus“ vaizduodamas link šventyklos judančią mažytę piligrimo figūrėlę dailininkas perteikia kinų peizažo tapybos estetikai būdingą žmogaus ir gamtos pirma-pradės vienybės idėją, taip pat kosmose slypinčios tvarkos ir harmonijos principų atspindžius gamtoje. Į gamtą čia žvelgiama iš paukščio skrydžio taško, prieš akis paveikslo gerai surę-s-toje kompozicijoje atsiveria tolimos erdvės. Dailininkas sumaniai išdėsto skirtingus planus tarsi supriešindamas masyvaus kalno viršūnę ir mažas klajūnų figūras. Kita vertus, čia savitai



Fan Kuan. Keliautojai po kalnus ir vandens srautus. XI a. pr. Spalvotas tušas, šilkas

susipina ir kitos skirtingos žvilgsnių į vaizduojamus reiškinius pirmiausia paties dailininko peizažo regėjimo projekcijos, kuriančios ypatingą paveikslą atmosferą. Siekdamas geriau perteikti skirtingus planus Fan Kuan pasitelkia įvairias tapymo technikas nuo kruopštaus detalių ištapymo iki spontaniškų potėpių laisvai liejant tušą. Tapydamas uolas ir akmenis jis pasitelkia savitą ypatingos tekstūros potėpių klojimo manierą, nevengia ir spontaniškų vadinamųjų „lietaus lašų“, riebių tamsių kontūrų, žaismingos šviesių ir tamsių paveikslą erdvių sąsąukos.

Fan Kuan nutapyti peizažai Song peizažo tapybos aplinkoje išsiskiria ne tik spontaniška tapymo maniera, tačiau ir prėskumu, jiems būdingas sąmoningas ryškaus spalvingumo vengimas. Beveik visi išlikę dailininko peizažai apsiriboja siauru kolorito intervalu tarp rudos ir rusvos spalvų besiskleidžiančioje atspalvių gamoje. Prėskumo estetika tikriausiai apsprendžia ir savitą gamtos motyvų traktavimą, kuriuose spalvingumas nuslenka į antrą eilę lyginant su struktūrinių tapybos principų išryškinimu. Santūrumo siekis tikriausiai lemia ir dailininko teikiamą prioritetą vaizduoti tuos metų laikus, kai dar neprasiveržia žaluma, paslepianči kalnų, medžių formų ir kitų gamtos pasaulio elementų struktūrinius principus.

Spontaniško Fan Kuan tapymo stiliaus ir belapės gamtos motyvų vaizdavimo įtakos augimas regimas ne tik jo stiliaus sekėjų intelektualų peizažo tapybos tradicijoje, tačiau ir jiems oponuojančių akademijos narių kūriniuose. Šiuos poslinkius tikriausiai atspindi ir epochai būdingų estetinių idealų kaita, susižavėjimas supančios gamtos grožiu, įvairių jos apraiškų kontempliavimas tampa neatsiejama šalies intelektualinio ir meninio elito gyvenimo dalimi. „Pavasari ūkai ir debesys kalnuose skleidžiasi nenutrūkstamomis eilėmis, ir žmonės džiaugsmingi, – rašo Guo Xi, – vasarą kalnai įstabūs, virš jų yra tirštas medžių šešėlis – žmonės nerūpestingai ramūs. Rudenį kalnai skaidriai–šviesūs, tarsi linguotų ir kristų – žmonės griežti. Žiemą kalnai paslėpti tamsios miglos sluoksniu – žmonės pritilę“ (Guo Xi, 1965, p. 84). Spontaniška Fan Kuan peizažo tapybos koncepcija gyvuoja daugiau šiaurinėje šalies dalyje. Po mirties dailininkas pripažintas vienu didžiųjų kinų peizažo tapybos meistrų.

Intelektualų (wenrenhua) mokyklos iškilimas. Šiaurės Song peizažo tapyboje išsikristalizuoja dvi pagrindinės kryptys, kurios, aktyviai veikdamos viena kitą, formuoja estetinius epochos skonius. Tai – wenrenhua (wenženhua, – „intelektualų“), arba menininkų–mokslininkų (Su Shi, Mi Fu, Wang Ting Yuan) ir akademinės (Imperatoriškos dailės akademijos narių) Guo Xi, Ma Yuan, Xia Gui, Ma Lin, čan peizažo tapybos atgimimo epocha išryškėja XIII–XIV a. Ribos tarp pirmųjų dviejų tarsi antipodiškų krypčių nėra griežtos priešpriešos. Akademinės pakraipos šalininkams būdingas respektabilumas ir griežtesnis objektyvistinis požiūris į pagrindines meno problemas, tuo tarpu intelektualai pabrėžia subjektyvius aspektus.

Kinų renesansinės kultūros rafinuotumas ir naujų meniškų asmenybės saviraiškų galimybių ieškojimai savitai atsiskleidė intelektualų mokyklos šalininkų kūryboje. Daugelis kinų kultūros žinovų jų estetines teorijas ir meną pagrįstai laiko vienu įstabiausių pasaulinės kultūros reiškinių. Paženklintoje stipraus daoizmo, čan ir fengliu estetinių idealų poveikio intelektualų mokykloje savitai reiškiasi kinų renesanso menininkų kūrybai būdingas universalizmas, artististiškumas, filosofinės potekstės gelmė.

Wenrenhua mokyklos pavadinimas kilo iš *wen ren* sąvokos, kuri reiškia intelektualų pokalbį arba tikros, autentiškos humanistinės kultūros principus įvaldžiusius žmones. Pirmasis terminą *wenrenhua* – išsilavinusių / kultūringų žmonių / intelektualų / literatų tapyba) į estetikos istoriją įveda garsus kinų meno teoretikas Dong Qichangas (1555–1636), kuris tampa pirmuoju šios mokyklos istorijos, estetinių pažiūrų ir meno praktikos tyrinėtoju. Kinų ir europietiškuose tyrinėjimuose terminas *wenrenhua* verčiamas kaip „intelektualai“, „mokslininkai“, „literatai“. Estetikos ir menotyriniuose tekstuose sąvoka *wenrenhua* vartojama dviem pagrindinėmis prasmėmis: plačiąja, kalbant apie iš aukščiausio kilmingos aristokratijos sluoksnio kilusius neprofesionalius (šis terminas klaidina, nes jie buvo aukščiausios prabos menininkai, kurie iš savo kūrybos nesipelnė) kinų menininkus intelektualus. Jie, neretai būdami aukšto rango valdininkais, kultivuoja kaligrafiją, tapybą, poeziją, muziką ir kitus menus „vardan malonumo“, negaudami už tai jokio piniginių atlyginimo. Siaurąja prasme *wenrenhua* terminas naudojamas kalbant apie Šiaurės Song dinastijos valdymo metu Su Shi ir Mi Fu aplinkoje susiformavusį intelektualų ratelį, kurio idėjos ir meninės kūrybos principai išplinta pagrindiniuose kinų meno centruose.

Šios krypties pavadinimas su intelektualų ir mokslininkų sluoksniu siejamas neatsitiktinai, kadangi tradicinėje kinų kultūroje menininko (kaligrafo, tapytojo, poeto, rašytojo, muziko) tapsmas prasidėdavo nuo mokslinių žinių ir aukštos estetinės kultūros principų įsisavinimo. Riboto intelekto ir neturintis plačios humanitarinės kultūros, neišlavinto estetinio skonio ir neįvaldęs „trijų didžiųjų menų“ subtilybės asmuo galėjo pretenduoti tik į amatininko, bet ne iškilų menininko intelektualo vardą.

Kinų kultūros istorijoje keletą šimtmečių gyvavusios intelektualų mokyklos branduolį visuomet sudaro šalies intelektualinis elitas: kilminga aristokratija, aukščiausio rango valdininkai, žymūs mokslininkai, neretai imperatoriškų šeimų nariai, išsiskiriantys aukšta humanitarine kultūra ir ryškiais meniniais sugebėjimais. Šie rafinuoto skonio estetai, eruditai, subtilūs įvairių meno rūšių žinovai, aistringi senosios dailės mėgėjai ir kolekcionieriai rašė estetinius veikalus ir praktikavo įvairias meno formas „vardan malonumo“. Demonstratyviai pabrėždami savo „neprofesionalumą“, absoliutų mąstymo ir kūrybos nepriklausomumą, jie mėgsta ironizuoti norminės akademinės estetikos nuostatus, griežtai kritikuoja Tapybos akademijos šulų kūrybą. Intelektualai atsiriboja nuo amatininkų ir nuo profesionalių dailininkų, ypač Akademijos

narių. Į savo kūrybą jie žvelgia ne kaip į profesiją, o kaip į meną menui, t. y. nepaprastai svarbią savo dvasinio gyvenimo sritį, autentišką kūrybingos asmenybės saviraiškos formą.

Wenrenhua mokykla nebuvo vienalytė, amžių tėkmėje jos estetinė teorija, meninės raiškos formos, santykiai su akademikų ir čan estetinėmis tradicijomis pastebimai keičiasi. Ilgainiui joje ryškėja dvi pagrindinės pakraipos: „autsaiderių“ ir „konformistų“. Pirmosios šalininkai būtinu priklausymo *wenrenhua* mokyklai požymiu skelbia sąmoningą opoziciją kultūrinėms, politinėms visuomenės nuostatoms, neigdami bet kokią ryšį su valstybinėmis, religinėmis institucijomis ir valdymo struktūromis. Šios asmenybės, sąmoningai pasirinkusios nonkonformistinę poziciją ir atsisakiusios valstybinės karjeros teikiamų patogumų, išsigelbėjimo ir harmonijos dažniausiai ieškojo nusišalindamos į gamtos prieglobstį, kuris mąstančiam ir subtiliai jaučiančiam padeda pabėgti nuo smulkių kasdienybės rūpesčių ir suvokti būties bekraštybę.

„Jei nepavyko tarnyba rūmuose, – rašo garsus kinų renesanso ideologas Han Yu, – tuomet lieka tik išeiti į miškus ir kalnus. Tačiau miškai ir kalnai tinka tik tiems, kas pajėgia savarankiškai tobulėti, išsaugodami rimtį ir nesidomėdami pasaulio gyvenimu. Jei dvasią jaudina pasaulio gyvenimas, tuomet [eiti į miškus ir kalnus] neįmanoma“ (*Problema čeloveka*, 1983, p. 182). Natūralios žmogui palankios erdvės ieškojimas miškuose ir kalnuose buvo suvokiamas kaip patikimas kelias asmenybės dvasinio apsivalymo, sąmonės nuskaidrėjimo kelias ir aiškinamas kaip viena „meno keliui“ paskirtos būties formų.

Kiti intelektualai nuolatos blaškosi tarp idealų ir konformizmo. Dauguma jų, kaip aukšto rango valdininkai, tarnaujantys imperatoriui, yra priversti dalyvauti svetimose jų prigimčiai ritualizuotose valstybės valdymo struktūrose. Čia ir slypi jų dramatiškų gyvenimo kolizijų šaknys. „Aš nuo pasaulio nebėgu, – sako Su Shi, – tačiau pasaulis ir Aš, deja, esame svetimi vienas kitam.“ Konfucinių ritualų apibrėžtame „paradiniame“ savo gyvenimo lygmenyje intelektualai turi paklusti etiketui, o kaip savarankiškos kūrybingos asmenybės, jaučiančios savo vertę ir siekiančios išskleisti savo kūrybines galias, bėga nuo reglamentacijos į spontaniškų daoistinių ir čan estetinių idealų pasaulį. Kritiniais gyvenimo momentais, kai bręstantis disharmonijos jausmas pastūmėdavo intelektualus į kraštutinę vidinio apsisprendimo būseną, arba išlikdavo konformistai, arba po dramatiško blaškymosi jie pribėgdavo ryžtingam žingsniui, kuris tradicinėje kinų kultūroje dažniausiai vedavo į daoistų atsiskyrėlių bei čan vienuolių kelią. Išoriškai žvelgiant, pastebi J. Paperis, *wenrenhua* šalininkas ne visuomet buvo romantikas ir daoistas atsiskyrėlis, kokį jį regėjo vėlesnių kartų žmonės. Jis galėjo sąmoningai sukurti tokį įvaizdį, kad suteiktų didesnę vertę savo kūriniais, visą gyvenimą likdamas pavyzdingas valdininkas. Daugelis, reikia pripažinti, pašaukimo skatinami, išeidavo iš tarnybos, pasitraukdavo į kalnus (ypač politinių suiručių metu), „išreikšdami individualią Dao kelio įgyvendinimo patirtį meno kūriniais“ (Paper, 1985, p. 5).

Intelektualams būdingas radikalus gyvenimo ir kūrybos principų keitimas tradicinėje kinų kultūroje buvo plačiai paplitęs reiškinys, aiškinamas kaip natūrali nonkonformistinio pasirinkimo pasekmė. „Meno keliui“ atsidavę autsaideriai tradicinės kinų kultūros, estetinės minties ir meno istorijoje įgauna svarbų vaidmenį, kadangi naujų meno stilių ir amžių tėkmėje toliau mina nenuolankios, maištingos dvasios menininkų kelią. Būtent jie padėjo išsaugoti aukštą Kinijos estetinės minties ir meninės kultūros lygį. *Wenrenhua* sąjūdžio pradininkai ir pagrindiniai teoretikai yra du minėti XI a. antrosios pusės Song epochos korifėjai Su Shi ir Mi Fu, kurių artimiausių draugų ir vienminčių ratelyje palaipsniui susiklosto šios mokyklos estetišieji principai. Intelektualų estetikoje savitai jungiasi daoizmo, čan, konfucianizmo idėjos. Iš Konfucijaus ir neokonfucianizmo ideologijų jie perima humanizmo, universalumo, kilnios ir moraliai tyros asmenybės (*junji*) idealą, kadangi tradicinėje kinų estetikoje teigiama, kad tikro meno kūrėjas negali būti prastas (*xiaoren*) žmogus. Daoizmo estetika intelektualams priimtina dėl jos aukštinamo natūralumo, spontaniškumo, asmenybės autonomijos ir kūrybinės laisvės. Su čan estetika juos sieja intymumas, gelminės reiškinių esmės ieškojimas, neišsakymo poetika.

Itin stiprų poveikį intelektualų estetikai turi fengliu ir šios mokyklos pirmtako Wang Wei (701–761) idėjos. Neatsitiktinai Mi Fu intelektualų gyvenimo ir kūrybos principus sieja su „vėtros ir srauto“ šalininkų skelbiamais idealais. Fengliu estetikoje intelektualai surado autentiškos artistiškos asmenybės idealą, kelią, padedantį priartėti prie profaniškam pasauliui svetimų absoliučių dvasinių vertybių. Jiems itin imponuoja „meno kelio“ idėja, menų vienovės aukštinimas, išsilaisvinimas iš socialinių konvencijų įtakos, spontaniškos kūrybos ir meninės veiklos kaip aukščiausios būties iškėlimas.

Mi Fu ir jo aplinkos intelektualai savo idealus suranda Jin (265–420) dinastijos laikų menininkų, ypač fengliu sąjūdžio meistrų, naujumo ir absoliučių vertybių siekiuose. Intelektualų sąjūdžio kaligrafijoje ir tapyboje Mi Fu ir jo artimiausias bičiulis Su Shi aukština glaudžios menų sąveikos idėją. Su Shi rašo greitraščiu ir savo kaligrafijose drąsiai keičia tradicijas, o, Mi Fu, remdamasis įvairiais tradiciniais stiliais, ieško naujų kaligrafijos raidos kelių. Jis žavisi Wangų šeimos atstovų kaligrafijoms būdingų vitališkos energijos polėkių galia, sugebėjimu priešintis likimo smūgiams.

Svarbiausiais kaligrafijos vertės kriterijais Mi Fu laiko senumą, išlaikiusį laiko išbandymus, o taip pat stiliaus rafinuotumą, spontaniškumą, muzikalumą, kompozicinės visumos ir jos sudėtinųjų dalių harmonijos jausmą. Kita vertus, jis aukština spontanišką menininko „žaismą teptuku“, sugebėjimą žongliruoti juo tarsi kalaviju. Mi Fu, kaip ir kaligrafijos genijus Wang Xizhi bei kiti fengliu šalininkai, neretai elgiasi ekscentriškai, kaligrafijoje siekia maksimalaus saviraiškos autentiškumo, itin vertina technines amato galimybes. Svarbi jo kaligrafinės estetikos nuostata yra „idėjos piešimo“ (*sei*) principas, kurio esmė – energetinio idėjos gyvybingumo perkėlimas kaligrafišku teptuko judesiu iš vidinio asmenybės pasaulio

į meno kūrinio vizualines struktūras. Būtent unikaliame meno stiliuje įkūnytą individualią kaligrafo energijos sklaidą Mi Fu skelbia savitu stilistiniu kiekvieno didaus kaligrafo bruožu. Iš čia plaukia jo įsitikinimas, kad skirtingai nei tapyboje, tikro kaligrafijos meistro šedevrų neįmanoma nukopijuoti (Zavadskaja, 1983, p. 40). Mi Fu iš tikrųjų yra unikalaus talento kaligrafijos meistras, kurio išsiskirianti artistiškumu ir ypatinga minkšto ekspresyvaus stiliaus elegancija kūriniai turi didžiulį poveikį tolesnei kaligrafijos raidai.

Mi Fu, savo „Tapybos istorijoje“ tarsi skelbdamas wenrenhua šalininkų credo, kalba apie valdovų šlovės niekingumą. Tęsdami „vėtros ir srauto“ estetikos tradiciją, intelektualai pagrindinėmis meno funkcijomis laikė ekstazišką dvasios pakilimą, gebėjimą suartinti žmones, išreikšti jautriausius menininko dvasios polėkius, teikti vidinį pasitenkinimą. Pasak E. Zavadskajos, „Mi Fu ir jo draugams išmintis, tai – buvimas, būtis tiesoje, o ne žinojimas apie save. Jie neleido sau vardan analizės patogumo skaidyti, tyrinėti kaip kažką nekintamą tai, kas savo esme yra vientisa ir nekintama“ (Zavadskaja, 1983, p. 6).

Wenrenhua šalininkai žvelgia į kūrybą dvejopai. Pagrindiniai meno kūrinio vertės kriterijai jiems yra intelektualumas, tobulas meistriškumas, stiliaus grynumas, autentiškumas, rafinuoto elito skonio atitikimas. Kita vertus, kalbėdami apie tikrą meną jie nuolatos pabrėžia ir įtaigų emocionalumą, sugebėjimą sukelti stiprius išgyvenimus. Intelektualai, kaip ir *fengliu* šalininkai, savo kūrinius kontempliuoja toje aplinkoje, kurioje jie gimsta. Intelektualai siekia atgaivinti „vėtros ir srauto“ šalininkams būdingą glaudaus tarpusavio įvairių sričių menininkų dvasinio bendravimo tradicijas. Kolektyvinis kūrinių kontemplavimas, aptarimas, diskusijos apie didžiųjų praeities meistrų kūrybą, jų kūrinių privalumus, trūkumus, iškeltas idėjas ne tik suartindavo juos tarpusavyje, padėjo jausti išrinktųjų dvasinę giminystę, tačiau ir skatino reiklesnį požiūrį į kūrybą, vertę tobulėti. Jiems taip pat artima ir *fengliu* šalininkų aukštinamas spontaniškumo iškėlimas meninės kūrybos procese, požiūris į kaligrafiją kaip tobulą meninės saviraiškos formą.

Būdami aistringi kolekcionieriai, geri praeities meno žinovai, intelektualai atsidėję renka senienas, jas sistemina, plečia savo kolekcijas dažniausiai keisdami savo kūriniais su kolegomis ir draugais, kadangi meno kūrinių pardavinėjimą laiko negarbingu. Pasak Mi Fu, intelektualai jaučia panieką meno kūrinių įsigijimui už pinigus. „Ar ne todėl kaligrafijos kūriniai cirkuliuoja keičiantis jais? Toks būdas yra subtilusnis“ (*Ten pat*, p. 111). Tačiau Mi Fu ne tik aistringai kolekcionuoja vaizduojamosios dailės kūrinius, tačiau ir meistriškai atliktus senovinius tušo laikymo indelius. Anot liudininkų, jis labai vertino unikalių formų ir spalvų akmenis, kuriuos aistringai medžiojo ir labai brangino. Gavęs neįprasto grožio akmenis jis neretai nešiojo juos su savimi. Traktatuose, rašoma, kad vieno ritualo metu jis apsirėdęs aukšto valdininko apranga nuolankiai nusilenkė unikaliui akmeniui ir pavadino jį dėde. Už tai buvo atleistas iš pareigų.

Intelektualai plėtoja fengliu meistrams būdingą universalizmą, siekia tobulai įvaldyti įvairių meno rūšių išraiškos priemones. Jų kūrinuose tapyba glaudžiai siejasi su kaligrafija, poezija, muzikinės ritmikos elementais. Todėl įvairiomis variacijomis intelektualų bendrijoje paplinta šie teigimai: „Poezija– tai tapyba be formos, o tapyba tai – poezija be žodžių“ (Su Shi), arba „Kaligrafas turi būti tapybos meistras, o tapybos meistras – kaligrafas, kadangi iš prigimties tai vienas menas“ (Dong Qichang).

Intelektualai neteikia pirmenybės nė vienai meno rūšiai, kadangi jie visur ieško menų sintezės, jų vidinio sąryšio. Kurdami tapybos ir kaligrafijos kūrinius, jie remiasi poezijos, literatūriniais įvaizdžiais, metaforomis ir, priešingai, vaizduojamosios dailės priemonėmis siekia perteikti poetinės minties poelkius.

Nepaisant principinio visų menų vienybės principo, meninėje praktikoje intelektualai, kaip ir fengliu šalininkai, ypatingą pagarbą jaučia kaligrafijai. Toks požiūris paaiškinamas ne tik suvokiama šio meno techninių principų įvaldymo svarba dailininkui, tačiau pirmiausia jų orientacija į subjektyvios kūrėjo dvasios išraišką. Spontaniškoje kaligrafijoje, jos gaivališkoje energetikoje, techninių priemonių subtilybėse intelektualai regi autentiškos tapybos ištakas. Su Shi ir Mi Fu nuolatos kalba apie neišsėmiamas kaligrafiško teptuko judėjimo galimybes spontaniškai perteikiant tapomo objekto dvasią. Kaligrafijoje juos žavi galingas energetinis užtaisas, intymumas, spontaniškumas, improvizacijos laisvė, kūrybos proceso atvirumas, sugebėjimas tiesiogiai perteikti menininko kūrybinės energijos pulsavimą.

Intelektualų estetiniai apmąstymai pirmiausia yra sutelkti į gerai pažįstamas menininko, jo santykių su išoriniu pasauliu, meninės kūrybos proceso ir įvairių menų sąveikos problemas. Autentiška kūryba jiems neatsiejama nuo menininko juslių tobulinimo, sugebėjimo susiliesti su Visatos harmonija, techninių kūrybos įgūdžių tobulinimo. „Tikros išminties ir įkvėpimo ženklai, anot *wenrenhua* estetikos, yra dvi sąvokos: *moqi* – paslaptingas glaudus menininko ryšys su universalijomis, ir *shenhuei* – harmoningas sąskambis su pasaulio sąranga, atgarsis į jo ritmus, harmoningas santykis su vientisa Visatos dalių struktūra, kurią įtraukia į save menininkas, esantis šios sudėtingos struktūros centre“ (Zavadskaja, 1983, p. 7). Iš čia kyla išskirtinis intelektualų dėmesys gamtos pasauliui ir peizažo žanrui. Tačiau vaizduodami gamtos stichijų grožį, jie laikosi ne objektyvistinės, o subjektyvistinės estetinės koncepcijos. Savo įstabiuose peizažuose Su Shi, Mi Fu, Ni Tsan, Wu Zhen ir kiti peizažo tapybos meistrai nesiekia tikroviškai atvaizduoti išorinį pasaulį, gamtos reiškinius, bet išreikšti jautriausius savo dvasios poslinkius, vidinius išgyvenimus.

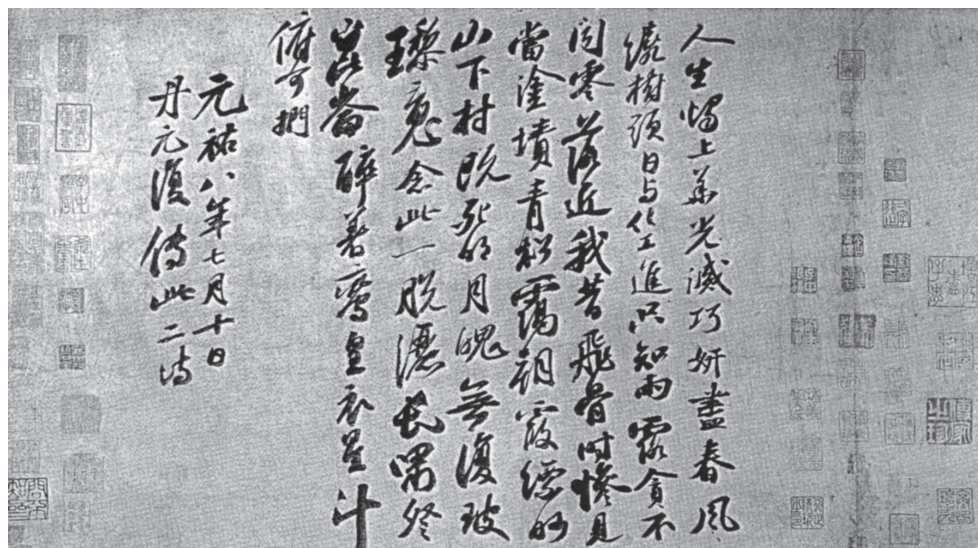
Į ekspresionistinę intelektualų meninės kūrybos koncepciją dėmesį atkreipia J. Fonteinas, kuris pastebi, kad ankstesnių epochų dailininkai buvo linkę įprasmingi gamtos vertę, o *wenrenhua* meistrai pradeda žvelgti į peizažą kaip į savo nepakartojamos kūrybinės individualybės išraiškos sritį. Jie siekia adekvatumo poezijoje, kaligrafijoje, ir tapyboje „juos labiau domina

tapybinė asmeninių išgyvenimų išraiška nei pasinėrimas į gamtos esmę“ (*Encyclopedia of World Art*, 1960, t. 3, p. 540).

Ekspresionistinė meninės kūrybos samprata intelektualų estetikoje sąlygoja svarbų spontaniškumo vaidmenį. Mi Fu pateikia vaizdingą epizodą, kuriame atsiskleidžia intelektualams būdingas požiūris į meninės kūrybos procesą. Jis prisimena, kad tapydamas bambuko stiebus Su Shi vienu meistrišku teptuko brūkšniu iš apačios į viršų sukurdavo vientisą vaizdinį. Į klausimą, kodėl jis netapo bambuko stiebų paeiliui, dailininkas atsakė: „Argi bambukas taip auga?“ Šis epizodas liudija, kad wenrenhua tapybinė estetika – tai savita idėjų tapybos estetika, kurioje itin svarbus dailininko įsigilinimas į vaizduojamo objekto esmę, susitapatinimas su juo. Vėliau meninės kūrybos procesą vainikuoja spontaniškas menininko kūrybinės dvasios polėkis, iš kurio žaibiškai gimsta vientisas meno kūrinio vaizdinys. Iš čia kyla intelektualų kūriniams būdingas emocionalus išraiškingumas, ekspresyvumas, minties talpumas, neįtikėtinas potėpio lengvumas, kūrybinio akto džiaugsmingumas, stilistinės raiškos virtuoziškumas, meninių įvaizdžių glaustumas, simboliškumas, filosofinės potekstės gelmė. Hedonistinė meno funkcija, meno sugebėjimas teikti džiaugsmingumą Su Shi, Mi Fu ir kitų intelektualų estetikoje iškyla kaip vienas svarbiausių meninės kūrybos stimulų, įtraukiančių menininką į magiškos galios turinčių aukščiausių kūrybos akto teikiamų dvasinių vertybių pasaulį. „Šis wenrenhua pasaulis buvo kultūros kamieno šerdis, pasaulis, kuriame skleidėsi tiesa ir grožis (Dao ir wen). Jis svetimas laikinam suterštam niekingų aistrų bei melagingų vertybių pasauliui“ (Zavadskaja, 1983, p. 6).

Su Shi estetika ir menas. Reikšmingiausia *wenrenhua* mokyklos figūra ir įtakingiausias šios krypties ideologas yra Su Shi (1036–1101). Tai ne tik didis mąstytojas, kaligrafas, tapytojas, meno teoretikas, bet ir garsus poetas (literatūrinis slapyvardis Su Tung po). Jo gyvenimo kelias tragiškas: po svaiginančios karjeros seka nemalonės, ištrėmimai, vėliau – reabilitacijos. 1092 m., valstybės veikėjo karjeros apogėjuje, kai ėjo įtakingo karo ir ceremonijų ministro pareigas, aplankęs šventovę netikėtai radikaliai pakeičia savo pasaulėžiūrinės nuostatos ir gyvenimo būdą. Išvykęs iš sostinės į nuošalų gamtos prieglobstį jis atsideda kūrybai. Šis poelgis tarsi patvirtina intelektualų skelbiamos gyvenimo ir kūrybos filosofijos vieningumą. Nesėkmės Su Shi persekioja netgi po mirties, kai daugelis jo tapybos kūrinių imperatoriaus įsakymu sunaikinama, o išlikę kūriniai vėliau tampa imperatoriškų kolekcijų pasididžiavimu.

Oponuojantis akademikams Su Shi savo pasaulėžiūros nuostatomis artimiausias yra daoizmo ir čan estetikos šalininkams. Jo gyvenimą ir kūrybą persmelkia maksimalistiniai siekiai, būties pilnatvės ieškojimas gamtoje, įvairiuose kūrybinės veiklos srityse ir tragiškas žmogiškos būties laikinumo suvokimas. Iš čia plaukia stiprus gamtos grožio ir harmonijos ilgesys, vienatvės, laiko tėkmės, žmogaus būties trapumo pojūtis. Į gyvenimą jis žvelgia kaip į trumpalaikį blykstelėjimą nenutrūkstančiame būties virsmų verpete ir gyvenimo prasmę



Su Shi. Atsiskyrėlio Li Taibo poema. XI a. Tušas, popierius

regi glaudžiamę sąlytyje su pirmaprade gamtos harmonija. Iš tikrųjų Su Shi pasaulėjautai ir kūrybinei jausenai labai svarbus yra tiesioginis santykis su žmogų supančiu gamtos grožiu. Šia tema aptinkame daugybę pamąstymų jo dienoraščiuose ir laiškuose artimiausiems draugams, kuriuose prisipažįsta, kad bet kurioje vaizdingoje gamtos vietoje jis gali jausti kūrybos teikiamą džiaugsmą ir palaimą, kadangi mintimis „klajoja ne daiktų, o aukštesniame dvasios pasaulyje“. Viename iš savo laiškų jis rašo: „Mano namas stovi prie pat upės kranto. Priešais mano langą į dangų stiebiasi įstabūs kalnai su stipriais vėjais, plaukiančiais debesimis ir skaidriais ūkais atskleidžiančiais man šimtus kartų per dieną besikeičiančius vaizdus. Niekuomet anksčiau nebuvau toks laimingas“ (Su Shi, 1997, p. 378). Šie artimą impresionistams estetinį gamtos grožio suvokimą išreiškiantys poetiški Su Shi žodžiai rodo, kokia jam svarbi yra ne tik gamta, tačiau ir su harmonijos suvokimu tiesiogiai susijusi hedonistinė meno funkcija.

Skirtingai nei jo bendražygis Mi Fu, Su Shi nedėsto savo estetinių požiūrių traktatuose, tačiau paskleidžia juos įvairiuose užrašuose, esė, dienoraščiuose, laiškuose ir poetiniuose kūrinuose. Glaustuose prisodrintuose filosofinių motyvų esė jis svarsto apie žmogiškos būties, kūrybos prasmę, apmąsto praeityje gyvavusių dailės stilių svarbą kinų meno istorijai. Ji mano, kad visi pagrindiniai tapybos stiliai jau pasiekė savo išbaigtumo fazę, todėl atėjo tokia dailės istorijos raidos pakopa, kurioje dailininkams belieka savaip atgaivinti gyvavusių didžiųjų meistrų kūrybos laimėjimus ir ieškoti naujų vaisingų kūrybos kelių.

Su Shi, rašydamas apie intelektualus, pasitelkia „tapytojų valdininkų“ terminą, savo klasifikacinėje sistemoje pirmiausia kreipdamasis ne į kūrėjų estetiškes pozicijas, talentą, skiriamuosius meninio stiliaus bruožus, o į socialinę šios tradicijos šalininkų statusą. Toks požiūris jam padeda kinų estetikos minties istorijoje nubrėžti aiškią skiriamąją liniją tarp kūrybinės laisvės principus išpažįstančių intelektualų, kuriančių vardan malonumo, ir profesionalių Tapybos akademijos narių. Pastarieji dirbdami griežtai ritualais reglamentuotoje imperatoriaus rūmų aplinkoje privalėjo taikytis prie oficialių visuomenėje viešpataujančių estetinių nuostatų, valdovų ir kitų didžiūnų skonių, kadangi atlikdavo jų teikiamus dailės užsakymus.

Aptardamas intelektualų kūrybines nuostatas Su Shi pirmiausia atkreipia dėmesį į jų estetinių idealų ir kūrybinių siekių laisvumą, kadangi būdami dailininkais kultivuojančiais tapybą, kaligrafiją, poeziją vardan malonumo jie yra laisvesni. Jis vienas pirmųjų tarsi apibendrinamas fengliu šalininkų kūrybinius laimėjimus nuosekliai plėtoja įvairiapusiško menininkų pasirengimo ir paralelinės raiškos keliose skirtingose meno srityse idėjas. Prabyla kaip apie autentiškos kūrybos prielaidą pamatinių poezijos, tapybos ir kaligrafijos principų įsisavinimą, paskelbdamas šias meno rūšis pagrindinėmis meninės veiklos sritimis, suteikiančiomis galimybę kūrėjui giliau pažinti supantį pasaulį ir išreikšti jautriausias savo dvasios būsenas. Būdamas puikiu poetu, gerai pažįstančiu poetinio meno subtilybes, jis nuolatos kalba apie šių menų vidinį sąryšingumą ir persismelkimą. Iš čia plaukia jo žodžiai: „Du Fu eilės yra beformė tapyba, o Han Gan paveikslai yra bežodė poezija“ (Sokolov–Remizov, 1985, p. 51).

Kita vertus, Su Shi nuolatos pabrėžia tapybos ir kaligrafijos genetinį ryšį, kad be ilgo parengiamojo darbo dvasios srityje, didingų wen kultūros tradicijų įsisavinimo, aukštos mąstymo kultūros, meistriško kaligrafijos principų įvaldymo neįmanoma aukšto lygio tapyba. „Pradėjus lavintis kaligrafijos srityje, – sako jis, – negalima tikėtis, kad greitai bus pasiekti geri rezultatai. Kaligrafijoje sėkmė vis dėlto pirmiausia atsiremia į nuolatinės pratybas ir atlikimo greitį“ (Yang Liang, 2001, p. 201).

Aukštindamas spontaniškus genealios asmenybės kūrybinės dvasios polėkius, jis susitelkia į subjektyviąją meninės kūrybos prasmę, talento, kūrybinio įkvėpimo, paskatų, meninės kūrybos proceso, meninės intuicijos ir kitas problemas. Kaip ir kiti intelektualai Su Shi atsainiai žvelgia į gyvybingumą praradusią akademikų tapybos tradiciją. Jo reakcija prieš akademikus yra tokia stipri, kad jis netgi abejoja Tapybos akademijos institucijos reikalingumu ir skeptiškai vertina profesinio dailininkų apmokymo tikslingumą, o perdėtą dėmesį mokymo procese pedantiškam tobulinimui profesinių įgūdžių traktuoja kaip beprasmę duoklę akademiniam „amatiniškumui“.

Su Shi estetikos dėmesio centre yra meno esmės ir meninės kūrybos proceso sampratoms svarbi menininko kūrybinės vaizduotės problema, kuri tiesiogiai siejasi su kūrybinės laisvės problema. Iš čia plaukia Su Shi įsitikinimas, kad giliausia meno esmė slypi giliau už išorinės

regimybės ribų, už to, ką regi akis ar girdi ausis. Tai sąlygoja požiūrį į menininką kaip tokį kūrėjo tipą, kuris meninės kūrybos procese orientuojasi ne į natūralistinę tikrovės bruožų perteikimą, o į atskleidimą slėpiningos vidinės gamtos objektų esmės, kurią kūrėjas pažįsta pasitelkdamas išlavintą intuiciją. Gvildendamas įvairių gamtos formų perteikimo peizažo tapyboje subtilybes jis aiškina, kad dailininkas neturi tiesmukai kopijuoti gamtos formų o pasitelkti kūrybinės vaizduotės ir apibendrinimo galios galimybes. Iš čia plaukia suvokimas, kad tarp realios ir meninės tikrovės yra esminiai skirtumai ir kad tikras menas yra daugiau nei išorinių gamtos formų imitavimas.

Meninės kūrybos akte, pasak Su Shi, svarbiausia ne tiksliai atvaizduoti regimąjį objektą, kuris yra tik amorfinė medžiaga, o perteikti individualų paties menininko požiūrį – subjektyvaus tikrovės suvokimo atspalvius. Kritikuodamas tikslaus tikrovės imitavimo ir perdėm griežtų akademinų norminių nuostatų šalininkus, jis aukština menininko aktyvumą, sugėbėjimą kūrybiškai transformuoti tikrovę. Su Shi teigia, jog tie, kurie mano, kad paveikslai yra išorinių tikrovės formų atvaizdavimas, panašūs į vaikus, o tie, kurie poeziją kuria remdamiesi vien taisyklėmis, nėra tikri poetai. Vadinasi, neatsiejama autentiškos kūrybos prielaida jis skelbia įgimtą menininko talentą, sugėbėjimą įsijausti į meninės kūrybos objektą ir originaliai interpretuoti. Iš čia kyla ir šis teiginys: „Kada tapai medį, turi jausti, kaip jis auga“.

Su Shi pabrėžia menininko įsigyvenimo į kūrybos objektą ir paties menininko dvasios grožio bei kilnumo perteikimo meno kūrinyje svarbą. Čia jo estetikoje ryškėja elitiniai motyvai, kadangi tikri menininkai, anot Su Shi, gali būti tik išrinktieji, genijai, aiškiaregiai, intelektualai, jaučiantys meno subtilybes. Skirtingai nuo pajėgiančių išvelgti ir perteikti meno kūriniuose tik išorinius tikrovės bruožus, intelektualinis elitas pajėgia išsiskverbti į giluminę jų esmę. Paviršutinio tikrovės imitavimo elementus Su Shi mato ir savo oponentų akademikų estetinėse nuostatose bei kūryboje. Bet koks išankstinių nuostatų ar išorinių dogmų sekimas aiškinamas kaip nusižengimas tikrajam menui, alsuojančiam spontaniškumu ir natūralia dvasingumo poezija, būdinga didžiųjų praeities meistrų kūrybai. Todėl ir gvildendamas meninės kūrybos proceso problemas jis, kaip ir Huaisu, pabrėžia meninės kūrybos akto nesąmoningumą. Kalbėdamas apie savo meninės kūrybos procesą, jis atvirai prisipažįsta, kad kuria visiškai nesąmoningai ir „nieko apie jį negali pasakyti“ (Yang Liang, 2001, p. 201).

Kita vertus, jis puikiai suvokia, kad tikrasis menas turi remtis savo vidiniais dėsniais, kadangi menininko sukurta meninė tiesa yra svarbesnė nei aklas tikrovės sekimas. Savo rinkinyje „Naktiniai pokalbiai apsnigtame paviljone“ Su Shi rašo: „Aš, kartą mąstydamas apie tapybą, pasakiau: žmonės, paukščiai, rūmai, paviljonai, daiktai – visi turi stabilias formas. Kas liečia kalnus, akmenis, bambuką, medžius, vandens srautus, ūkus ir debesis, nors jie neturi nekintamų formų, tačiau tvirtai laikosi normų, dėsnių. Kuomet nukrypstama nuo subtilios formos, tuomet kiekvienam tai matyti. Kada netiksliai perteikiamos normos, dėsniai, netgi

aukščiausi tapybos žinovai ir vertintojai jų nepastebės. Todėl menininkai kiek gali apgaudinėja pasaulį ir įgyja šlovę“ (Su Shi, 1962, p. 365).

Nepaisant nuolatinių apeliacijų į normos ir dėsnių svarbą meninėje kūryboje, Su Shi, kaip ir dauguma wenrenhua atstovų, yra spontaniškos ekspresionistinės estetikos šalininkas. Jo pažiūros taikliai perteikia tokia mintis: „Paveikslas vaizduoja ne siužetą, o patį dailininką ir susieja protus“. Kalbėdamas apie tikro meno kūrimą jis aukština vaizduotės ir meninės išmonės svarbą, todėl pateisina dailininkų nusižengimą tikrovei, jei tai tik nepažeidžia pamatinių meno dėsnių ir nesugadina paveikslo.

Aptartos meninės kūrybos proceso problemos liudija, kad Su Shi buvo reto išvalgumo teoretikas ir menininkas, išryškinantis daugybę meninės kūrybos subtilybių. Jo kartais atrodančios tarsi atsitiktinės, tačiau taiklios pastabos, reaguojant į konkrečias šią būties akimirką iškilusias meninės kūrybos problemas turi didžiulį poveikį jaunesnio bičiulio Mi Fu intelektualiniams ir kūrybiniais interesams. Pavyzdžiui, 1084 m., kai Su Shi tarnavo netoli Handžou, jį aplankęs Mi Fu gauna iš bičiulio svarbų vėlesnei kūrybinei evoliucijai pasiūlymą pasidomėti „vėtros ir srauto“ sąjūdžio šalininkų kūriniiais. Iš tikrųjų Mi Fu atsisukimas į „vėtros ir srauto“ šalininkų estetinius idealus, požiūriai į meno sampratą, glaudų dvasiškai artimų žmonių bendravimą, siekis sujungti kaligrafijos, tapybos ir poezijos laimėjimus suteikia galingą postūmį pastarojo brendimui ir kokybiniam šuoliui kūrybinėje evoliucijoje.

Mi Fu kūrybinės dvasios polėkiai. Su Shi estetinės pažiūros, gyvenimo ir meninės kūrybos principai yra artimi jo bičiuliui Mi Fu (1052–1107). Tai renesansiška stublinančios erudicijos asmenybė, puikus kaligrafas, poetas, peizažo tapybos meistras, knygininkas, pripažintas meno istorijos, teorijos, senovės meno kūrinių atributavimo autoritetas, subtilus klasikinės literatūros dailės žinovas, aistringas senienų ir retų meno kūrinių kolekcionierius ir unikalių erudicijos žinovas. Be daugybės meno problemoms skirtų traktatų, iš jo tekstų aiškėja, kad Mi Fu taip pat domisi astrologijos problemomis, gilinas į gamtos ritmų, jūros potvynių ir atoslūgių problemas, tapo paveikslus vaizduojančius naktinio dangaus vaizdus, kuriuose siekia atskleisti mokslininkų klaidas žvaigždžių judėjimo dangaus skliaute aprašymuose.

Mi Fu motina, imperatorienės freilina, jau nuo ankstyvos vaikystės daug dėmesio skiria išskirtinių gabumų sūnaus estetiniam auklėjimui, nuo septynerių metų jis pasišvenčia kaligrafijos pratyboms, kopijuoja didžiųjų praeities meistrų kūrinius. Šeimoje, turėjusioje puikią Jin ir Tang epochų senienų ir dailės kūrinių kolekciją, plačiai kultivuojami tradiciniai kinų menai, todėl jis gauna įvairiapusį meninį pasirengimą. Kilęs iš turtingo arabiškos kilmės klando, sukaupusio tarptautine prekyba didžiulius turtus, jis galėjo gyventi norimą gyvenimo būdą, mecenuoti kitus dailininkus, kolekcionuoti unikalius didžiulius pinigais kainuojančius meno kūrinius.

Imperatorienės remiamas, Mi Fu anksti pradeda valstybinę tarnybą, išgarsėja savo kaligrafijos, poezijos kūriniiais, erudicija, melancholišku, linkstančiu į atsiribojimą charakteriu,

greita manieringa eiseną, tvarkingumą ir vos ne ligistu rūpesčiu dėl švaros. Jis kviečiamas darbui į imperatoriaus rūmų biblioteką, aktyviai dalyvauja formuojant imperatorišką tapybos ir kaligrafijos kolekciją. Tačiau dėl savo nenuolankaus ekscentriško charakterio, užaštrinto savigarbos jausmo, nesiskaitymo su pripažintais autoritetais, didesnio dėmesio menams, o ne tarnybinėms pareigoms, netgi iškilęs į aukštus postus, Mi Fu nuolatos pakliūva į nemalonę. Jis siunčiamas tarnybai į tolimas provincijas, pats periodiškai nusišalina nuo aktyvaus socialinio gyvenimo, daug klajoja atokiais provincijų keliais ir upėmis. „Kartais, – prisipažįsta Mi Fu, – aš neturėjau netgi ryžių saujos“. 1106 m. aistringas kaligrafijos ir tapybos mylėtojas imperatorius Huizong pakviečia Mi Fu dėstyti Tapybos akademijoje, kur jis garsėja kaip didis kaligrafas ir subtilus vaizduojamosios dailės žinovas. Po imperatoriaus apdovanojimų ir paskatinių ekscentriškas dailininkas dėl ritualų nepaisymo vėl užsitarnauja nemalones ir išsiunčiamas karinio administratoriaus pareigoms į provinciją.

Kaip minėjome Mi Fu talentą aukštai vertina Su Shi ir sunkiais gyvenimo tarpsniais rūpinasi jo likimu, draugiškai visomis išgalėmis remia, rašo jo dvasią ir unikalų talentą palaikančius laiškus. Kai po aštuonerių tremties metų Mi Fu vėl sugrįžta į sostinę Su Shi susižavėjimo kupiniais žodžiais prisipažįsta bičiuliui, kad jo kaligrafijos kūriniai, jų meistriškas stilius iššaukia ekstazę ir padeda apsivalyti dvasią. Su Shi savo ruožtu buvo vienas iš nedaugelio bičiulių, kurių kūrybą Mi Fu taip pat aukštai vertina ir įdėmiai įsiklauso į jo patarimus ir išsakomas pastabas. Būtent Su Shi patarė bičiuliui atsiriboti nuo kruopščių dailės studijų metų įgytų pedantiškų profesinių įgūdžių, akademinių normatyvinių reikalavimų laikymosi ir kurti visiškai laisvai atsiribojus nuo kūrybinių polėkių spontaniškumą kaustančių schemų. Šie patarimai iš tikrųjų padėjo jam įgauti neįtikėtiną kaligrafinio stiliaus laisvumą, ekspresyvių štrichų ir minkštų dėmių sąveikos valdymo muzikalumą. Kūrybos eigoje jis nevengia ir ekscentrikams būdingų šokiruojančių nukrypimų nuo įprastų kaligrafijos meno principų.

Kinų kaligrafijos istorijoje, greta Wang Xizhi, Chu Suiliang, Huaisu, Zhao Mengfu ir Dong Qichango, Mi Fu iškyla kaip vienas iškiliausių kaligrafijos genijų. Anot sūnaus Mi Yujenio liudijimų, jis daug dėmesio skiria sistemingoms Jin ir Tang kaligrafijos meistrų darbų studijoms, aistringai juos kolekcionuoja, kopijuoja siekdamas perprasti praeities didžiųjų meistrų stilių savitumus. Mi Fu didžiuijosi šeimoje sukaupia Jin ir Tang laikotarpių kaligrafijos ir tapybos didžiųjų meistrų kūrinių kolekcija, kurią siekdamas praturtinti negaili nei pastangų, nei lėšų. Apie jo nenumaldomą kolekcionavimo aistrą išliko daugybė spalvingų legendų. Mi Fu teigia, kad negalima pardavinėti vertingų kaligrafijos ir tapybos kūrinių, o reikia jais keistis su meno žinovais, kurie suvokia šių kūrinių vertę ir semiasi malonumą bendraudami su jais. „Mi Fu atskleidžia savo aistrą Jin kaligrafijai, už kurios vieną pavyzdį jis yra pasiruošęs atiduoti dešimt žinomų tapybos meistrų kūrinių“ (Mi Fu, 1983, p.168).

Kaligrafo tobulėjimo kelyje Mi Fu aukštai vertina technines subtilybes, ypač kaligrafo sugebėjimą meistriškai valdyti riešą, visiškai laisvai laikyti teptuką ir tarsi „žaisti teptuku“. Atkaklus darbas kaligrafijos srityje, nuolatinis savo ekscentriško ir gaivališko stiliaus šlifavimas, dievinamo Wang Xizhi, Chu Suiliang ir kitų didžiųjų kaligrafijos meistrų studijos padėjo jam sulaukus apie penkiasdešimt metų pasiekti ypatingo stiliaus meistriškumo. Mi Fu kaligrafijų ar jų kopijų iki nūdienos išliko gana daug, tačiau jam priskiriamų tapybos darbų tik vienetai. Legendos teigia, kad prieš mirtį jis pats sudegino daug savo kūrinių, kuriuos laikė nepakankamai tobulais.

Sistemingas domėjimasis Jin ir Tang epochų meno teorijomis, geriausių praeities meistrų kūryba, filosofija, poezija, kanonine literatūra, archeologija, aktyvus dalyvavimas intelektualų dvasiniame gyvenime ir dėstymas Tapybos akademijoje palieka ryškius pėdsakus Mi Fu estetikoje ir kūryboje, tačiau nepakeičia jo Zhuangzi įtakotų daoistinių gyvenimo nuostatų. Jis dažnai savo tekstuose kreipiasi į Zhuangzi gyvenimo ir kūrybos nuostatas, klajonių ir gyvenimo palaimingame gamtos prieglobstyje aukštinimą. Mi Fu estetinių ir meninių interesų sritys labai plačios. Tai atsispindi ir įvairiuose meno problemoms skirtuose traktatuose „Žinios apie brangių ritinėlių paieškas“, „Kaligrafijos istorija“, „Tapybos istorija“, „Tušo istorija“, „Apie tušo indus“, „Pastabos apie dešimt popieriaus rūšių“, „Kolekcionieriaus pastabas“.

Dviejuose pagrindiniuose programiniuose gyvenimo pabaigoje užbaigtuose traktatuose „Kaligrafijos istorija“ (*Shushu*) ir „Tapybos istorija“ (*Huaishu*) Mi Fu tarsi apibendrina savo daugiamečių tyrinėjimų rezultatus. Juose detalai analizuojama daugelio žymiausių praeities dailininkų kūryba, pateikiama daug taiklių vertinimų. Jo kaip ir Su Shi estetinių tyrinėjimų centre atsiduria vaizduojamosios dailės istorijos ir teorijos, menininko santykių su gamtos pasauliu ir meninės kūrybos esmės klausimai. Mi Fu neabejotinai buvo vienas subtiliausių ir originaliausių kaligrafijos istorikų, kurio žinios ir profesionalūs vertinimai šioje srityje neturi analogų. Savo kaligrafijos istorijai skirtame traktate, kuris aprėpia kinų kaligrafijos istoriją nuo III iki X a. Mi Fu, lyginant su ankstesniais kaligrafijos problemomis rašiusiais autoriais yra daug platesnis gvildenamų problemų aprėptimi. Traktatas atspindi Song epochos kultūrai būdingą personalistinių ir intelektualių tendencijų stiprėjimo lygį, universalios meninės raiškos suvokimą kaip neatsiejamą tikro intelektualo būties dalį. Kita vertus, Mi Fu požiūryje į kaligrafijos meninės išraiškos galimybes pabrėžiamas jo glaudus ryšis su intymiausiais kūrėjo išgyvenimais, kūrybinės raiškos spontaniškumas ir natūralumas. Traktate analizuojami skirtingų epochų kaligrafijos stiliai, aptarinėjama daugybės žymiausių kaligrafijos meistrų kūriniai, apie kuriuos jam iš įvairių šaltinių pavyko surinkti duomenis.

Legendinis jo traktatas „Tapybos istorija“ susideda iš nedidelio Įvado, glaustos pirmos ir antros dalies, o visos kitos smulkiai struktūruotos dalys skirtos subtiliai analizei jį

labai dominusioms Jin, Šešių dinastijų ir Tang valdymo laikų tapybai, iš kurios meistrų jis semiasi įkvėpimo. Šis traktatas atsirado iš daugelį metų rašytų įvairių apmąstymų, kurie buvo užbaigti gyvenimo saulėlydyje. „Tapybos istorijos“ tekstas išsiskiria unikalia erudicija, elitinėmis nuostatomis, daugybe taiklių įžvalgų; jis skirtas ne paprastiems meno mylėtojams, o klasikinį išsilavinimą turintiems ir gerai besiorientuojantiems tapybos meno subtilybėse žinovams. „Mėgėjai ir žinovai, – rašo jis, – sudaro dvi kategorijas. Žinovais vadina tuos, kurie nuoširdžiai myli tapybą, daug [ją] studijuoja ir fiksuoja savo pastebėjimus. Jie ištraukia [iš šio tyrinėjimo] nenumaldomą naujumo siekį. Kai kurie sugeba ir patys rašyti. Štai kodėl tai, ką jie kolekcionuoja, visuomet puikios kokybės. Tarp mūsų amžininkų yra turinčių valdžią ir pinigų. Jie neturi vidinės tapybos meilės. Tačiau vis dėlto jie nori atrodyti rafinuotais, todėl jie skolinasi akis ir ausis iš kitų. Juos vadina mylėtojais. Jie patalpina savo paveikslus futliaruose iš brokato, pakabina juos ant strypų iš nefrito, jie apžiūrinėja juos kaip brangius ir slaptus daiktus, [tačiau] kada [jie] paveikslus išskleidžia [jus] apvaldo nesulaikomas juokas“ (Mi Fu, 1983, p. 166–167). Savo amžininkus kolekcionierius jis kritiškai vertina kaip apgailėtinus tokio tipo meno mėgėjus.

Savo traktatą jis skiria aukštesnio lygio žinovų publikai, todėl jame autorius atsiriboja nuo empirinių faktų aprašinėjimo, banalių istorijų pasakojimo, o savo pagrindinį dėmesį sutelkia į labiausiai profesionalus dominančių grožio esmės ir specifinių tapybos meno problemų aptarimą. Mi Fu minčių dėstymo stilius ženkliai skiriasi nuo kitų mūsų anksčiau aptartų autorių. Jis glaustas, intymus, žaismingas, raiškus, kupinas mįslingų užuominų ir taiklių pastebėjimų. Čia atsispindi ne tik didžiulė dailininko kompetencija, tačiau ir jo karjerai daug problemų sukėlęs aštrus kritinis mąstymas, begalinis pasitikėjimas savo požiūriu teisingumu ir neretai teiginių pabrėžtinai tiesmukas bekompromisiškumas. „Kalbant apie mane, – rašo jis, – tai aš jau senas, ir kiekvieną kartą, kai aš aplankau [meno] žinovus, nepriklausomai ar jie pradedantys, ar patyrę, aš keičiuosi su jais knygomis ir paveikslais, gaunu iš jų daug įdomaus: antspaudai reikalaujantys iššifravimo, arba jų saugomi reti paveikslai. Jie mielai remiasi mtais, kas [džiaugsmingai] pažįsta meną ir juos sveikina. Su mylėtojais yra viskas kitaip“ (Mi Fu, 1983, p. 167). Mi Fu daug ir įtaigiai kalba apie tikrą meną suvokiančių ir vertinančių žinovų dvasinę bendrystę, kurios pavyzdžiu yra jo glaudus dvasinis ryšys su Su Shi.

Gvildendamas grožio ir tapybos meno esmės problemas jis glaustai aptaria tos epochos bruožus ar stilistines tendencijas, kurių aplinkoje gimsta jų dominantys kūriniai. Tekste daug dėmesio skiriama didžiųjų Jin, Tang ir Penkių dinastijų laikų tapybos meistrų kūrybos lyginamajai analizei, išryškinami daugelio tapytojų Gu Kaizhi, Wang Wei, Wu Daozi, Li Cheng ir kitų specifiniai stiliaus bruožai.

Mi Fu estetinės pažiūros ir kūryba formuojasi fengliu estetinių idealams. Jis prisipažįsta, kad jausdamas dvasinę giminybę su Jin laikmečio idėjomis ir sekdamas Wang Xizhi savo

dirbtuvę pavadino „Paviljonu, kuriame saugomos Jin brangenybės“. Mi Fu kasdieniniame gyvenime ir kūryboje pamėgdžioja dievinamus Wang Xizhi ir Gu Kaizhi, rūpestingai studijuoja ir kopijuoja jų kūrinius. Iš fengliu estetikos jis perima ekscentriškumą, epatažą, spontaniškumą, menininko nepriklausomybės branginimą ir nusistojusių estetinių kriterijų nepaisymą. Savo „Tapybos istorijoje“ Mi Fu pareiškia, kad „jis regėjo visus garsiausius nuo Wei ir Jin [dinastijų išlikusius] praeities paveikslus, esančius privačių asmenų kolekcijose“ (*Esthétique...*, 1982, p. 131). Iš savo laikmečiui artimų peizažo tapybos meistrų Mi Fu aukštai vertina Li Cheng peizažus ir savo mylimo Dong Yuanio kūrinius, kuriuos mėgdžioja. „Dong Yuan, – teigia Mi Fu, – sugebėjo būti natūraliu ir teisingu aukščiausiam laipsnyje. Tang epochoje niekas nepasiekė jo lygmens“ (*Esthétique...*, 1982, p. 134). Mi Fu taip pat su susižavėjimu aprašinėja Jing Hao ir Fan Kuan peizažų tapymo manieros meistriškumą, jų sugebėjimą perteikti kalnų viršūnių ir didžiulių erdvių grožį (*Esthétique...*, 1982, p. 132–133).

Priešpriešindamas idealizuojamiems šių dinastijų meistrų šedevrams savo laikotarpio kūrinius, jis konstatuoja, kad „nūdienos tapyba neverta rimtų apmąstymų“. Kinų tapybos istorijoje jis iškelia Gu Kaizhi, Wang Wei (701–761), Wu Daozi, Li Cheng ir Fan Kuan kūrybą. Mi Fu kritinis patosas yra nukreiptas į intelektualų oponentus akademikus, kurie kaltinami dogmatiškumu, intrigomis, talentingų dailininkų slopinimu ir žlugdymu. Iš artimiausių laikų dailininkų aukšto pripažinimo susilaukia tik du peizažo tapybos meistrai: Li Cheng (X a.) ir Fan Kuan (XI a. pradžia). „Gausiai atskiestu tušu [nutapyti] Li Cheng [peizažai], – rašo Mi Fu, – primena svajų [peizažus]. Miškų apsuptos uolos vaizduojamos tarsi sklendžiančios debesyse. Čia regime meistriškai nutapytas detales, pagražinimus, tačiau stinga tikro įkvėpimo. Fan Kuan tapymo maniera yra didinga ir galinga, jis įtaigiai perteikia prietemos įspūdį: žemėje neišskiriamos uolos ir daiktų kontūrai, ją gaubia didingo grožio kupinas paslaptinumas. Nekyla abejonų, kad Fan Kuan yra tobulesnis meistras nei Li Cheng“ (*Esthétique...*, p. 133–134). Taigi pagrindiniais estetinės paveikslų vertės kriterijais čia skelbiama tikrasis įkvėpimas ir peizažo dvasios perteikimo įtaigumas.

Atmesdamas dogmatiškus akademikų estetikos principus, pretenzijas į reikšmingumą, Mi Fu, kaip ir Su Shi, iškelia tikro meno spontaniškumą, atsiribojimą nuo išankstinių norminių nuostatų. Tai – kaligrafijos genijus kūrybiškai plėtojęs kito genijaus Wang Xizhi laimėjimus, tapyboje – fengliu ir Li Cheng „svajų peizažų“, Li Gonglino skaidrių paveikslų minkštų linijų tikslumą ir čan meistrų lakoniškumo tendencijų plėtotojas, o poezijoje – aistringas Li Bo poetinės dvasios polėkius. Mi Fu realiame gyvenime, nepaisant asmenybės gelmės ir ypatingo meninio imlumo, garsėja gaivališku sunkiai tramdomu charakteriu, piktnaudžiauja alkoholiu ir turi tvirtą „pamišusio genijaus“ reputaciją. Autentišką kūrybą jis sieja su nesitenkinimu pasiektais rezultatais, nuolatinio judėjimo į priekį, nepasidavimu

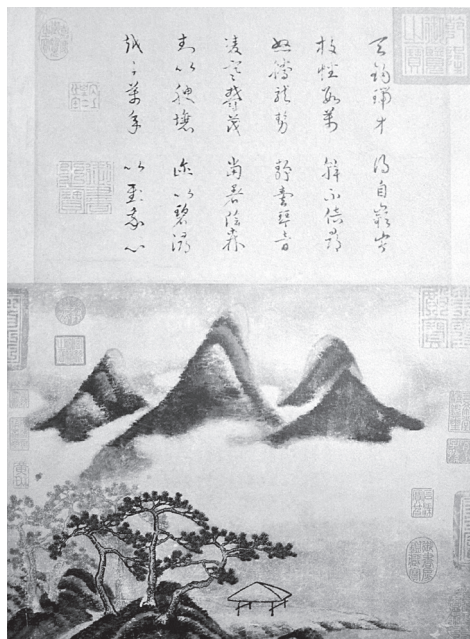
pripažinimo ir šlovės kerams. „Tapybos istorijos“ įvade aptinkame šią mintį: „Tų širdyse, kurie myli puikius kūrinius, yra nedaug vienodumo, [tuo tarpu] visuomenės pripažinimas, atsiduodantis puvėsiams, yra ne kas kita, kaip pasityčiojimas [iš dailininko pašaukimo]“ (Zavadskaja, 1983, p. 115).

Mi Fu estetinėse pažiūrose ryškėja Pietų Song kultūrai būdingas čan estetinių idealų įtakos augimas. Šios įtakos pėdsakų regime skirtingų tapybos siužetų hierarchijoje: „Paveikslų, [vaizduojančių] Buddhą ir budistinius siužetus, stebėjimas ir kontempliacija, – rašo jis, – turi pamokomos [vertės], suteikiančios jiems aukščiausią kokybę. Po jų seka peizažai, kurie yra nenusakomos palaimos [šaltinis]: itin žavūs yra ūkų ir debesų vaizdai, toliau seka bambuko ir uolų tapyba, o paskui – gėlių ir augalų“ (*Esthétique...*, 1982, p. 132).

Mi Fu, kaip ir kiti intelektualai, atsainiai žvelgia į realistinį tikrovės vaizdavimą. Priešingai Vakarų klasikinėje estetikoje vyraujančiai nuostatai, skelbiančiai susižavėjimą sukeliančiu meno kūrinio estetinės vertės kriterijumi atvaizdo ir originalo atitikimą, čia nuosekliai pabrėžiama meno autonomija tikrovės atžvilgiu, jo sąlygiškumas ir simbolinė prigimtis. Pastarasis požiūris išryškėja kalbant apie peizažo tapybos kūrėjui būtinus duomenis. „Apskritai, – aiškina Mi Fu, – norint tikroviškai pavaizduoti jaučius ir arklius arba žmones ir daiktus, pakanka kopijavimo įgūdžių, tačiau kuriant peizažus reikia daug aukštesnių sugebėjimų, padedančių kūrybiškai mąstysenai spontaniškai išreikšti dvasinę vaizduojamųjų reiškinių esmę“ (*Esthétique...*, 1982, p. 132).

Paskutiniaisiais septyniais gyvenimo metais, kai nutaria pasišvęsti tapybai, Mi Fu iškyla kaip vienas didžiųjų kinų tapybos genijų, įstabus peizažo tapybos meistras, kuris mėgo tapyti žiemos peizažus su skęstančiomis debesyse kalnų viršūnėmis. Tapyboje jo idealu buvo garsus Šiaurės Song dinastijos laikų tapytojas ir kaligrafas Li Gonglin, kurio įkvėptas jis kūrė. Juos sieja potraukis peizažo žanrui, glaudus tapybos ir kaligrafijos ryšys, subtilus linijinis piešinys, stiliaus lapidariškumas. Ilgainiui Mi Fu tapinius vis stipriau veikia čan estetiniai idealai. Iš čia plaukia jo meninių vaizdinių sistemos glaustumas, poetiškumas, mįslingumas, nepaprastas tapytojo jautrumas įvairioms sunkiai fiksuojamoms grožio apraiškoms, dėmesys emociniam santykiui su tapomu peizažu. Skiriamieji specifiniai Mi Fu peizažų tapybos bruožai – išorinio grožio ignoravimas, atsisakymas naratyvinių uždavinių, neesminių detalių, pabrėžtinas stiliaus lakoniškumas, linijos elegantiškumas, potraukis išplautoms formoms ir emocinio poveikio suvokėjui galia. Jo pamėgta tema – kalnai, paskendę miglose. Šios tapytojo estinės pasaulėžiūros savybės atsispindi ir poetiškuose jo tapinių pavadinimuose, pavyzdžiui, „Miglose paskendusi aušra kalnuose pavasarį“, „Rasa ir lietus pavasario kalnuose“, „Medžiai miglose ir kalnai debesyse“, „Mėnulio šviesa rudeniniame ežere“.

Savo intymiuose peizažuose Mi Fu siekia išsilaisvinti nuo daugelio akademinės peizažo tapybos kanonų, mažiau dėmesio skiria kruopščiam detalių ištapymui, svarbiausiu jam tampa



Mi Fu. Pušys pavasario kalnuose. XI a.
Spalvotas tušas, popierius

nuotaikos, gimstančios suartėjus su tapomu kraštovaizdžiu, perteikimas. Visų minėtų peizažų vaizdinių sistema yra pabrėžtinai lakoniška, paprasta, tiksli, čia nieko nėra nereikalingo. Tai emocionalumo kupinas lyriškas tapytojas, kurio kūryba persmelkta pirmapradės Gamtos harmonijos idėja. Virtuoziškas kaligrafinio piešinio išraiškingumas suteikia jo paveikslams ypatingą stiliaus taurumą ir grynumą. Savo tarsi miglose skęstančius su kalnų viršūnėmis ir svaigiu erdvės jausmu peizažus jis tapo plačiai pasitelkdamas tuomet labai neįprastas tapymo ir meninės išraiškos priemones. Pavyzdžiui, iš minkšto medžio, įvairių plaušų ir kitų medžiagų pasidarytus į šepečius panašius teptukus, kurie spontaniškai tapant palikdavo šilke ar popieriuje išraiškingus potėpių pėdsakus, įvairiausias sunkiai prognozuojamas faktūras. Šio tapymo stiliaus tapsmui didžiulį poveikį turėjo daug metų tobulinta technika bei stilius.

Vėlyvajame gyvenimo tarpsnyje sukuriama apgalvotos kompozicijos subtilūs minkštų išplautų tonų peizažai, vaizduojantys ūkuose paskendusius kalnus ir miškus, vandens platybės. Šios artimos Vakarų romantizmo atspindinčios intelektualams būdingo pakylėjimo virš kasdienybės į dvasios pasaulio aukštumas nuostatos atsiskleidžia peizaže „Pavasariški kalnai ir pušys“. Jame viešpatauja erdviškumas, didžiuliai neužpildyti paveikslų plotai, kurių aplinkoje tolumoje iš ūkų iškyla poetiškos kalnų viršūnės, pirmame plane kairiame kampe trys pakriaušėje esančios netaisyklingos formos pušys, greta kurių keliais štrichais nupiešti pavėsinės kontūrai. Paveikslų stiliui būdinga ekspresyvi lakoniška tapymo maniera, atsiribojimas nuo neesminių detalių. Pagrindinis dėmesys čia sutelkiamas į intelektualams būdingą poetinės nuotaikos ir harmonijos jausmo perteikimą. Šie stilistikos bruožai ilgainiui pasirodo labai įtaigūs ir įtakoja vėlesnės peizažo tapybos raidą. Rašytiniai šaltiniai teigia, kad paskutiniaisiais gyvenimo metais prieš pat mirtį Mi Fu sudegino dalį savo paveikslų, tarp kurių buvo tikriausiai ne tik daug jo kruopščiai tapytų mylimų dailininkų kūrinių kopijų, tačiau ir autoriniai darbai, kuriuos jis laikė nevykusiais ir nevertais savo talento.

„Mi Fu nubrėžia tapybos kokybės kriterijus. Jis manė, kad iškilo virš klaidingų tapytojų požiūrių ir įpročių. Galvodamas, kad yra pavyzdys kitiems, jis atmetė sąsajas su Wu

Daozi mokykla ir teigė, kad Wang Wei kūriniai panašūs į graviruotą tapybą. Toks požiūris nepagrįstas, kadangi Tang meistrų stilius klestėjo Song laikotarpiu, kol jo nepakeitė Mi Fu“ (Dong Qichang, 1965, p. 108). Mi Fu peizažams būdingi subtilūs toniniai sprendimai, polinkis į apibendrintas formas, emocionalumą, lyriškumą turėjo stiprų poveikį jo sūnaus Mi Youren (Mi Yu–jen), Xia Gui, Ma Yuan, Ma Lin, Ni Tsan ir daugelio Yuan laikotarpio toninio čan peizažo meistrų kūrybai. Mi Fu tampa Song ir Yuan epochose suklestėjusio tonalizmo pradininku.

Tėvo tapyboje išryškėjusias tendencijas toliau plėtoja jo sūnus Mi Youren (1074?–1153?), kuris yra klasikinis intelektualų tradicijos atstovas, vienas autoritetingiausių savo meto klasikinės dailės žinovų ir ekspertų. Tuo jis yra panašus į savo įvairiapusiškai išsilavinusį tėvą, tačiau skirtingai nei tėvas, kuris buvo linkęs į aktyvų visuomeninį gyvenimą, mėgo pobūvius, aktyviai bendravo su draugais ir bendraminčiais, ieškodamas savo kolekcijai unikalių kūrinių nevengė kelionių, jo sūnus buvo visiškai kitoks, tipiškas vengiantis viešumos intravertas. Tiesa, kurį laiką jis užima aukštas pareigas imperatorių rūmuose, netgi tampa įtakingu Karo tarybos nariu, tačiau vėliau pakliuvęs į nemalonę nusišalina nuo aktyvaus visuomeninio gyvenimo ir gyveną kuklaus provincijos valdininko gyvenimą, kurio pagrindiniu tikslu tampa kūryba. Toks gyvenimo būdas, atrodo, neretai jam suteikdavo dvasinių kančių ir minčių apie neįgyvendintus jaunystės siekius.

Tapyboje dailininkas pirmiausia susitelkia peizažo kūrybą. Mi Youren, kaip ir tėvo, peizažams būdingas miglose paskendusį kalnų virtinių vaizdavimas. Jis tapo išimtinai tušu, taip pat mėgsta neryškas spalvas ir išplautų formų minkštą „šlapią“ tušo liejimo techniką. Kaip joks kitas iki jo dailininkas Mi Youren savo peizažuose meistriškai išgauna atmosferos efemeriškumo įspūdį. Jo peizažuose visos materialios formos tarsi mostelėjus burtininko lazdele slėpiningai ištirpsta kalnų viršūnės dengiančių miglų ir ūkų aplinkoje. Jo peizažo tapybos šedevras „Skaidrūs kalnai“ išsiskiria puikia kompozicija, kalnų kontūrai nutapyti minkštomis lenktomis linijomis, į paveikslą subtiliai įkomponuoti kaligrafiniai užrašai, kurie tampa neatšiejama vaizdinės sistemos dalimi. Nemažiau efektingas ir kitas jo sukurtas peizažo ritinėlis „Balti debesys ties Siao ir Sian upėmis“, kuriame vaizduojamos miglose paskendusios kalnų virtinės su artimesniuose planuose vos regimais medžiais, olomis ir pastatais. Šiems peizažams būdingos slėpiningos elegiškos nuotaikos. Mi Youren peizažo tapybos kūriniuose formuojasi tapybinio stiliaus užuomazgos, kurios vėliau išsiskleidžia Pietų Song dailės tradicijoje.

Guo Xi ir akademinės estetikos idėjų evoliucija. Mūsų aptartai intelektualų (wenrenhua) tapybinės estetikos tradicijai oponuoja vyraujančias pozicijas užėmusi ir imperatoriaus rūmų aplinkos remiama oficiali akademikų dailės tradicija, kurios šalininkai išskirtinį dėmesį skiria paveikslų smulkiausių detalių tikslumui perteikti. Gvildenant imperatoriškos Tapybos akademijos narių estetines pažiūras, iškart reikia priminti, kad principinė priešprieša intelektualų

skelbiamoms estetinėms idėjoms regima tik pagrindinio akademinės krypties teoretiko Guo Xi (1020–1090) teorinėse nuostatose ir menkiaus kūriniuose. Vėliau Su Shi, Mi Fu autoritetas ir wenrenhua estetinių idėjų poveikis tampa toks stiprus ir ilgalaikis, kad daugelis intelektualų estetinių idėjų ir meninės kūrybos principų organiškai įauga į akademinės pakraipos peizažo tapybos estetiką ir tampa neatsiejama meno praktikos dalis. Intelektualų ir akademikų estetinių požiūrių į peizažo tapybą suartėjimas išryškėja Pietų Song ir Yuan dinastijų valdymo laikotarpiais, kuomet šias dvi anksčiau viešpatavusias kryptis dėl socialinių sukrėtimų stipriai paveikia intravertiška, subjektyvi čan estetika, apvaldžiusi estetinę sąmonę. Tuomet akademikų pažiūroms prieštaraujančios subjektyvistinės, meditacinės pakraipos išryškėja didžiųjų to meto peizažo tapybos meistrų Ma Yuan, Xia Gui, Ma Lin, Ni Tsan, Wu Zhen estetinėse nuostatose ir kūriniuose.

Akademinės estetikos principų iškilimas tiesiogiai siejasi su vieno ryškiausių XI a. kinų renesansinės kultūros atstovų Su Shi ir Mi Fu dvasinio antipodo, Guo Xi figūra. Tai – įvairiapusė, plataus humanitarinio išsilavinimo asmenybė, estetiką ir meno teoriją siekusi pagrįsti konstruktyviais principais. Jo estetinės pažiūros klostosi renesansinio neokonfucinio humanizmo, o taip pat Wang Wei (701–761) ir Xie He idėjų erdvėje. Dailininko jaunystės laikais vėl naujai suskamba seni panteistiniai gamtos atradimo, gelminės dvasinės reiškinių esmės ieškojimo motyvai. Imperatoriškoje Tapybos akademijoje, vadovaujamas garsaus tapytojo Li Cheng, įgijęs profesinį ir humanitarinį išsilavinimą, daug dirba tapybos srityje. Išlaikęs valstybinius egzaminus pradžioje Guo Xi eina imperatoriaus paskirtas provincijos mokytojo, tapo peizažus vaizduojančius miškus žiemą, vėliau iškyla kaip reikšmingiausia tapytojų akademikų kūrybos principus reprezentuojanti reikšminga dailės figūra. Guo Xi pirmiausia išgarsėja savo mokytojų tapybos principus plėtojančiais monumentaliais reljefiniais peizažais. Žinoma, kad jis tapė didžiulio formato rūmų salėms, šventykloms skirtus paveikslus, dekoravo širmas, kūrė įprastus staliūginės peizažo tapybos kūrinius. Jo tapyba balansavo tarp monumentaliosios ir įprastinės ritinėlių peizažo tapybos.

Peizažuose jis plėtoja tiesioginio mokytojo Li Cheng ir Fan Kuan tapiniuose išryškėjusius monumentalaus panoraminio peizažo principus. Šios monumentalumą ir panoraminį požiūrį iškeliančios dailininko nuostatos tiesiogiai išplaukia iš Šiaurės Song dinastijos valdymo metu viešpatavusios neokonfucianistinio universalizmo estetikos, kurios šalininkai siekia perteikti kinų renesansinei sąmonei būdingą universalizmą, vientisą gamtos kaip neatsiejamą kosminio universumo dalies vaizdą. Ši holistinė pasaulėžiūra persmelkia tiek Guo Xi estetiką, tiek ir jo monumentalaus panoraminio peizažo kūrimo koncepciją. Iš gausaus Guo Xi kūrybinio palikimo iki nūdienos išliko 12 jam priskiriamų paveikslų, dėl kurių dalies netgi priekabiems ekspertams nekylo abejonės, kad tai tikrai paties dailininko tapyti originalai. Jo kūriniuose potraukis monumentaliam panoraminiam gamtos dydybės perteikimo stiliumi

keistai susipina su polinkiu į kruopščiai pagrindžiamus ir pedantiškai detalizuojamus peizažo tapymo principus.

Jo monumentalūs paveikslai meistriški, įvairūs, kompozicijos – erdviškai gilios. Nors Guo Xi studijavo ir žavėjosi Li Cheng kūryba, tačiau peizažuose sugebėjo išreikšti savo jausmus. Milžiniško dydžio jo ištapytos širmos ir aukštos interjero erdves perskiriančios sienos dvelkia stipresne jėga nei pirmtakų. Iš tikrųjų Guo Xi perėmė daug Jing Hao ir savo mokytojo Li Cheng diagonalinės kompozicijos principų, efektingus skirtingų erdvių planų ir tuštumos perteikimo bruožus. Iš šaltinių patikimai žinome, kad jis nutapė 12 didelio formato širmų daoistinei šventyklai. Toks skirtingų estetikos tradicijų idėjų susilieėjimas vieno mąstytojo pasaulėžiūroje ir tekstuose yra charakteringas epochos teorinės minties bruožas.

Savo objektyvistinės, panteizmo dvasios kupinos estetikos principus jis išdėsto traktate „Iškilingas miškų ir vandens srautų kreipimasis“. Tai neabejotinai vienas reikšmingiausių kinų estetikos minties traktatų, parašytų vaizdingu literatūriniu stiliumi. Jį paskelbė ir priedą apie tėvo kūrybos principus parašė jo sūnus. Guo Xi traktatas yra vienas geriausių kinų estetikos tradicijoje parašytų peizažo menui skirtų tekstų, kuriame atsiskleidžia aukšta autoriaus humanitarinė kultūra ir puikus šio meno subtilybių išmanymas. Guo Xi, kaip ir daugelis Song epochos kultūros atstovų, yra paveiktas neokonfucianizmo ideologijos, todėl jo traktate susipina konfucinės ir daoistinės pasaulėjautos požymiai. Traktatas prasideda nuoroda į Konfucijaus mintis, vėliau paaiškėja, kad jis yra daoizmo adeptas. Traktate išryškėja daug akademinės estetikos tradicijai būdingų sisteminių ir didaktinių nuostatų, ypatinga pagarba didiesiems praeities teoretikams ir tapybos meistrams. Tekste aptinkame nemažai akademinės estetikos tradicijai būdingų klasifikacinių sistemų, iš kurių pirmiausia reikia išskirti skrupulingai pateiktą siužetinę teminę klasifikacijos sistemą. Joje išskiriama apie 100 skirtingų siužetų grupuojamų pagal metų laikus, paros laiką, konkrečius gamtos elementus, augalus ir pan.

Kita vertus, daoistinių estetinių idealų įkvėptas Guo Xi, kaip ir dauguma Song epochos estetikų, išlieka panteistinės pasaulėžiūros šalininku. Jo manymu, pagrindinis meno tikslas – ne išryškinti subjektyvias menininko emocijas, bet atskleisti objektyvius, substancialius gamtos reiškinių esmę sudarančius dėsnius. Gamtą jis suvokia kaip vientisą, gyvą, panašų į žmogaus organizmą, kuriame kiekviena sudėtinė dalis atlieka savo funkciją. „Kalnams vanduo – tai tarsi kraujagyslės; žolė, medžiai – tai jų plaukai; rūkai, debesys – jų veido spalva. Todėl kalnai, išvagoti vandens srautų, tampa gyvi, apaugę žole ir medžiais pražysta, apdovanoti rūkais ir debesimis tampa gražūs.“ (Guo Xi, 1965, p. 88). Guo Xi, kaip ir P. Cézanne'ui, gamtos grožis glūdi jos vidiniuose struktūriniuose dėsningumuose. Vadinasi, objektyvų gamtos grožį galima atskleisti išryškinus jos vidinės sandaros „idėją“, joje slypinčias idealias formas, ritmines, linijines struktūras bei santykius. Čia Guo Xi detalizuoja

ir toliau plėtoja daugelį Xie He, Wang Wei (701–761) minčių apie gamtos dvasios ritmo bei „idėjos“ perteikimo principus. Savo estetinėje koncepcijoje siekia įtvirtinti monochrominės peizažo tapybos principus, kurie jautriai perteikia didingos gamtos harmoniją. Jo peizažo sampratą neabejotinai veikia mokytojo Li Cheng idėjos, kuris savo peizažuose sumaniai išnaudoja įvairių toninių tušo atspalvių meninės išraiškos galimybes. Guo Xi poetiškai kalba apie gamtos grožio kaitą įvairiais metų laikais. „Tikro peizažo ūkanos, rūkai skirtingais metų laikais vis kitokie. Pavasarį kalnai skaidrūs, tirpstantys, tarsi besišypsantys. Vasarą jie sidabriniai, tarsi besiliejęntys ašarų srautai. Rudenį jie šviesūs, švarūs, tarsi išpuošti, žiemą niūrūs, tylūs, tarsi miegantys. Tapydamas kalną, atskleisk jo didžiąją idėją“ (Guo Xi, 1965, p. 83). Šios vaizduojamojo reiškinių „idėjos“ esmės perteikimas esąs pagrindinis kūrybos tikslas. Jeigu meno kūrinys neatskleidžiama „idėja“, vadinasi trūksta dvasios susitelkimo.

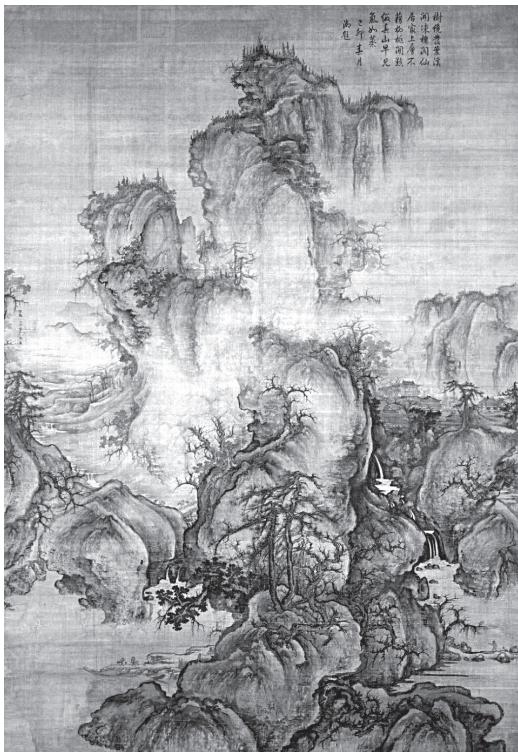
Gvildendamas meninės kūrybos proceso problemas jis iškelia vidinės rimties ir susitelkimo svarbą. Meditacija, psichologinis pasirengimas kūrybai čia skelbiama būtina autentiškos kūrybos prielaida, padedanti natūraliai reikšti kūrybiniam įkvėpimui, svaiginančiam dailininko dvasinių jėgų antplūdžiui. „Kai tėvas ruošdavosi tapyti, – prisimena sūnus, – jis būtinai sėsdavo prie šviesaus lango esančio švaraus stalo, uždegdavo smilkalus, imdavo ploną teptuką, puikų tušą, plaudavosi rankas, valydavo tušui skirtą indą. Elgėsi taip, tarsi sutiktų brangų svečią. Dvasia jo būdavo rami, mintys sutelktos. Paskui jis pradėdavo darbą.“ (*Ten pat*, p. 76–77). Meninės kūrybos aktas čia apibūdinamas kaip psichologinis menininko nusi-teikimas nukreiptas į estetinės kontempliacijos objekto pažinimą. Varomąja šio racionalaus pažinimo jėga tampa fenomenologinė proto ir valios koncentracija, suteikianti menininkui vidinį dvasinį pasitenkinimą. „Kai jauti vidinį pasitenkinimą, – rašo Guo Xi, – tada dvasia rami ir mintys aiškios. Kai dvasia rami, tada vaizduotė neišsamiama ir teptukas juda lengvai“ (*Ten pat*, p. 78). Pasak šios koncepcijos, dailininkas, norėdamas atskleisti gamtos grožį, joje glūdinčią idėją, turi, be techninių dailininko amato subtilių įvaldymo, įdėmiai studijuoti gamtos reiškinius, tobulinti meistriškumą, domėtis įvairių mokyklų ir krypčių pasiekimais.

Tarsi atiduodamas duoklę savo epochos estetiniams idealams Guo Xi perkelia į savo kūrinius gamtos dvasią, išstobulina gamtos formų plastinėje interpretacijoje griežtus struktūrinius ir erdvinės perspektyvos principus. Į paveikslą jis žvelgia kaip savotišką gamtos kūrybos analogą, kupiną galingos dvasinės energetikos, iššaukiantį stiprius emocinius išgyvenimus. Didinguose peizažuose jautriais spalviniais santykiais, grafiniu linijiniu piešiniu subtiliai išgaudamas skirtingų erdvių planų artumo ir toumo iliuziją, išskirtinį dėmesį teikia perspektyvos problemų sprendimui, vaizduojamų objektų proporcijų santykiams, skirtingų metų sezonų atmosferos pokyčių perteikimui. Jis ypatingai pabrėžia glaudų tapy-

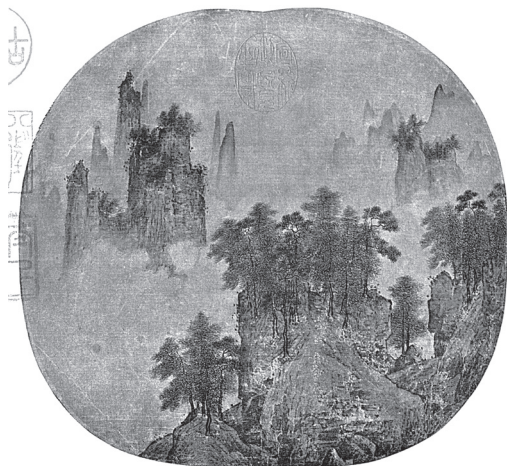
bos ir poezijos ryšį. Eiles traktuoja kaip beformę tapybą, o tapybą kaip įgavusias formas eiles. Kalbėdamas apie savo laisvalaikio leidimo dienas jis užsimena kad skaito didžiųjų Jin ir Tan epochų poetų eiles, kurias skaitant prieš akis jam išnyra įstabių peizažų vaizdai.

Paskiri Guo Xi peizažai, pavyzdžiui, „Pavasario pradžia“ (1072) stiliaus bruožais yra artimi Fan Kuan paveikslams, tik Guo Xi peizažo motyvuose stipriau jaučiamas potėpio meistriškumas, tapomų gamtos formų muzikalumas, žaismas skaidriais erdviniais planais. Jam svetimas Fan Kuan peizažams būdingas nuotaikų nerimastingumas, niūrumas, pavyzdžiui, paveiksle „Ruduo upės slėnyje“ išryškėja kompozicinio vientisumo jausmas, nuotaika, skirtingų erdvių planų ir meistriškai nutapytų medžių grupių muzikali sąsąuka. Didinguose poetiškuose peizažuose horizonte esantys kalnai ir medžių viršūnės neretai skęsta miglose, tarsi dailininkas siekia vaizdžiai suvokėjams parodyti nuolatos vykstančias mūsų akyse gamtos procesų metamorfozes. Guo Xi metaforiškai teigė, kad geriausias peizažas yra „tas, kuriame norisi apsigyventi“.

Li Tang „poetinio peizažo“ koncepcija. Šiaurės Song dinastijos valdymo saulėlydis reikšmingas, kadangi pastaruosius penkiolika jos gyvavimo metų klesti imperatoriaus Huizongo 1112 m. įkurta Tapybos akademija, gyvavusi iki šios dinastijos žlugimo 1127 m. Šiuo laikotarpiu esmingai išsiskleidžia vieno didžiųjų kinų peizažo tapybos genijų Li Tang (apie 1050–1130) kūryba. Li Cheng ir Fan Kuan kūriniuose išryškėję peizažo tapybos stilistiniai bruožai toliau plėtojami šio didaus „poetinio peizažo“ meistro kūriniuose. Išsiskyręs lakia vaizduote ir puikiu kompozicijos jausmu tapytojas rašytiniuose šaltiniuose pirmą kartą minimas kai, sulaukęs solidaus penkiasdešimties metų amžiaus, išlaiko aukšto rango valdininko valstybinius egzaminus ir priimamas į Tapybos akademiją dėstyti. Šaltiniuose taip pat surandame žinių, kad už ypatingus nuopelnus tapyboje jis apdovanojamas akademiją asmeniškai kuravusio



Guo Xi. Pavasario pradžia. 1072 m. Spalvotas tušas, šilkas



Li Tang. Peizažas. XII a. pr. Albumo lapas.
Spalvotas tušas, popierius

imperatoriaus Huizongo, kuris itin vertina dailininko peizažų poetiškumą. Šio imperatoriaus valdymo pabaigoje dailininkui suteikiamas aukščiausias akademinis rangas ir titulas „viršininkas, laukiantis [imperatoriaus] įsakymų“ (*daizhao*), kuris atveria kelią plačiam pripažinimui.

Po mandžiūrų įsiveržimo ir Šiaurės Song imperijos žlugimo Li Tang dvejus metus slapstosi miškais apaugusiuose kalnuose, o vėliau pasitraukia į pietinę neužkariautos šalies dalį. Čia naujos Pietų Song dinastijos imperatoriaus Gaozong įsaku paskiriamas naujoje sostinėje Linjane (dabartiniame Handžou) atkurtos Tapybos akademijos vadovu. Naujasis valdovas

vertina Li Tang talentą, kadangi laiko jį didžiu tapytoju, prilygstančiu kūrybine galia didiesiems praeities tapybos meistrams. Toks požiūris į Li Tang yra pagrįstas, kadangi jo kūriniai išsiskiria subtiliais kompoziciniais sprendimais, ypatingu emocionalumu, toniniu jautrumu ir harmonijos jausmu.

Li Tang labiausiai išgarsėja kaip didis peizažo tapybos meistras, kuris toliau plėtoja Fan Kuan santūrias tonines peizažo tradicijas, jo erdviškumo principus, pasitelkęs įstrižos ekspresyvos kompozicijos principus. Jis kuria monumentalius sumaniai kompozicijos požiūriu suręstus peizažus, kuriuose ryškėja laipsniškas nutolimas nuo Fan Kuan ir jo sekėjams būdingo potraukio vaizdinėje paveikslų struktūroje dominuojančioms masyvių kalnų formoms. Iki nūdienos išliko žinių apie keturiasdešimt Li Tang priskiriamų tapybos paveikslų ir albumų lapų, kuriuose dažniausiai vaizduojamos įvairios žmonių figūros, žanrinės scenos, jo pamėgti buliai ganyklų platybėse ir, svarbiausia, didingi peizažai. Jo monumentaliems linijų muzikalumu žavintiems peizažams būdingas panoraminis didingos gamtos simfonijos vaizdavimas, pirmame paveikslų plane dažniausiai stūkso masyvūs kalnai, o tolumoje jis kaip kontrastą vaizduoja rūkuose skęstančius pavienius medžius ir miškus. Li Tang peizažai, lyginant su pirmtakų, yra rafinuotesnio stiliaus, muzikalesni, jautriau niuansuoti, juose daugiau intymumo, emocinio santykio su tapomais gamtos motyvais.

Lyginant su pirmtakų peizažuose vyraujančiomis stilistinėmis tendencijomis Li Tang peizažuose ryškėja laipsniška kinų tapybos evoliucija nuo anksčiau viešpatavusių didingų epinių Šiaurės Song monochrominių peizažų prie lyriškų ir kamerinių provincijos kaimo kasdienio

gyvenimo motyvų. Šiuos estetinių idealų kaitos poslinkius rodo jo peizažai „Šventykla prie upės vasara“, „Vilnijančios bangos rudens upėje“, „Du žmonės gilaus tarpeklio apačioje, žvelgiantys į prarają“ ar provincijos gyvenimo buitines scenas vaizduojantys paveikslai („Kaimo gydytojas“).

Stilistinės evoliucijos požymių charakteringas yra minėtas dailininko peizažas „Du žmonės gilaus tarpeklio apačioje, žvelgiantys į prarają“. Čia ryškėja dramatiškesnis ir kontrastingesnis gamtos grožio suvokimas, kuris išgaunamas naudojant „išskaidytos“ ir gimdancias įtampą tarp pagrindinių kompozicijos segmentų detales: kalnus, medžius, upelius, krioklius ir atšiaurios gamtos stichijoje pasimetančias smulkutes žmonių figūras, kontempliojančias supančios didingos gamtos grožį. Paveiksle vyrauja Li Tang peizažinės tapybos estetikai būdingas pašalinio stebėtojo „žvilgsnis iš šalies“. Dailininkui vaizdinės sistemos dramatiškumas yra svarbesnis nei ištikimybė anksčiau peizažo tapyboje vyravusiam visuotinės gamtos ir žmogaus harmonijos idealui.

Labai neįprastame kinų tapybai Li Tang „Peizaže su kriokliu“ beveik visiškai nelieta taip įprastos kinų peizažo tapybos estetikai erdvės. Visą šio vertikalaus paveikslo erdvę užgožia tolimame plane esantis milžiniško kalno siluetas, kuris išryškina pirmuose planuose esančius trapius medžius, vandens srautus ir keliaujančių žmonių siluetus.

Brandą pasiekęs Li Tang yra jau kitokios, ne tik žmogaus ir gamtos santykių dramatiškumą, tačiau ir gamtos formų žaismingumą, efemeriškumą pabrėžiančios, muzikalią linijinio ritmo jėgą išpažįstančios estetikos šalininkas, kurį labai domina efemeriškų greitai atsirandančių ir išnykstančių gamtos reiškinių vaizdavimas. Šiuo aspektu žvelgiant Li Tang peizažo tapybos estetika primena kai kuriuos impresionistinės estetikos principus. Į jo dėmesio lauką nuolatos pakliūna tarpstančios rūkuose ir ūkuose kalnų ir medžių siluetų formos, begalinės dangaus erdvės su paslaptینگomis rūkuose skęstančiomis kalnų viršūnėmis, ežerais, miškais. Skirtingai nei Fan Kuan vidinės rimties kupinuose bekraščiuose gamtos peizažuose, kuriuose niekas nedrumsčia mąstančio žmogaus susikaupimo atmosferos, Li Tang peizažų erdvė yra intymesnė ir dramatiškesnė, kupina vidinės įtampos. Ji efemeriška ir neatsiejama nuo subjekto bei gamtos pasaulio individualių santykių, jo vidinių išgyvenimų. Šios peizažo poetiškėjimo ir intraver-tiškėjimo tendencijos akivaizdžiai paveikia Ma Yuan, Ma Lin ir Xia Gui peizažo tapybos raidą.

Pietų Song peizažo tapybos iškilimas (Liang Kai, Ma Yuan, Ma Lin, Xia Gui, Mu Qi)

Nepaisant ekonominio šalies stabilumo, ryškaus kultūros pakilimo, Šiaurės Song imperija praranda karinį ekspansyvumą. Nuolatinė kova su šiaurės klajoklių gentimis sekina valstybės karinę jėgą. 1127 m. po galingo džurčenų genčių įsiveržimo okupuojama šalies teritorija į šiaurę

nuo Jangdze upės. Nuniokojama sostinė Kaifengas, į nelaisvę pakliūva imperatoriaus šeima, išgrobstoma ir sunaikinama daugybė neįkainojamų istorinių paminklų, nuostabiausių knygų ir dailės kūrinių kolekcijų. Žlugus Šiaurės Song imperijai, kultūrinis gyvenimas persikelia ir atgimsta pietuose, kur naujoje sostinėje Lojange vienas imperatoriaus giminaitis pasiskelbia naujos Pietų Song dinastijos valdovu. Šiaurės Song laikais (960–1127) kultūra ir estetinės minties plėtotė paklūsta neokonfucinei ideologijai, o Pietų Song laikotarpiu (1127–1279) vyrauja čan pasaulėžiūra.

Tik nuolatinėmis duoklėmis, kompromisais išsaugomos mažėjančios valstybės sienos ir iliuzinis gyvenimo stabilumas. Neseniai patirta istorinė tragedija stipriai paveikia žmonių, gyvenančių dvasinio nesvarumo būklėje, sąmonę. Ankstesnių amžių estetinei ir meninei kultūrai būdingas harmonijos jausmas išnyksta ir įsivyroja tragiškos kolizijos, žmogaus būties dramatiškumo pojūtis. Šis pusantro amžiaus trukęs kinų kultūros raidos periodas pasižymi nepaprastu dvasinio gyvenimo intensyvumu. Greta įvairių tapybos žanrų, šiame laikotarpyje regimas raižinių medyje suklestėjimas. Šių graviūrų užuomazgos išryškėja dar VI a., tačiau dabar išplitus leidybai jie plačiai pasitelkiami įvairių mokslinių traktatų ir populiarių literatūros kūrinių iliustravimui. Jų kompoziciniai sprendimai ir vaizdinių sistemos dažniausiai kartojo tapyboje susiformavusius principus, tik išsiskyrė ryškesniu linijiniu piešiniu, dekoratyviais spalviniais sprendimais ir meistriškai įkomponuotais kaligrafiniais užrašais. Ši meno forma vėliau išplinta Japonijoje ir turi įtakos Vakarų modernios impresionistinės ir poimpresionistinės dailės raidai.

Pietų Song dinastijos valdymo metu peizažo tapyboje išryškėja ypatingas intymumas, pati gamta tarsi priartėja prie žmogaus ir tarp jų užsimezga glaudus slaptas ir daugiasluoksnius ryšys. Tam tikriausiai turi poveikį ir talentų koncentracijos pagrindiniu centru tapęs vienas gražiausių istorinių paminklų prisodrintų šalies miestų Handžou su įstabiu ežeru ir tolumoje ūkuose skęstančių vaizdingų kalnų aplinka. Čia realistinį tikrovišką peizažų tapymo stilių keičia dėka čan estetinių idealų sustiprėjęs subjektyvizmas ir introspekcija, lakios vaizduotės polėkiai, neapbrėptų erdvių ilgesys ir didžiai asmeninio emocinio dailininko santykio su tapomu objektu ieškojimas. Tam tikriausiai poveikį turi ne tik gilėjanti estetinės sąmonės krizė, tačiau ir skatinusi bėgimą nuo dramatiškos tikrovės nepaprasto grožio už Handžou besidriekiančios Pietų Kinijos gamta su rūkuose paskendusiomis didingų kalnų viršūnėmis, vaizdingais upių slėniais, audringais kalnų upeliais.

Pietų Song dinastijos valdymo metu stiprėja subjektyvizmas ir introspekcija, kurie savitai išsiskleidžia peizažo tapybos estetikoje. Tai siejasi su žmogaus temos peizažo tapyboje aktualėjimu ir jos savita interpretacija. Palaipsniui peizažuose įsigali nauji paveikslo kompoziciniai sprendimai, kuriuose svarbi tampa tiek regima, tiek ir neregima, iškelta už peizažo kompozicijos ribų, tačiau numanoma kontempliuojančio supančio gamtos grožį žmogaus figūra.

Vietoj Šiaurės Song peizažų, kurių skiriamuoju bruožu yra didingas monumentalumas, stiprėjant subjektyvizmo ir introspekcijos tendencijoms Pietų Song tapyboje populiarėja mažesnio formato kameriniai paveikslai. Šią slinktį veikia ir savitos albumų tapybos populiarėjimas, kurios formatai ir kiti specifiniai funkcionavimo bruožai taip pat formuoja kamerinių peizažų kompozicinius ypatumus, vaizdinių sistemos formavimo principus ir atskirų motyvų bei peizažo detalių interpretavimą. Albumų tapybos savitumas pirmiausia dėl spartėjančio tapymo proceso sąlygojo ne tik konkretaus dailininko albumų lapeliuose kompozicinio vaizdavimo schemų ir motyvų pasikartojimą, tačiau ir drąsesnius eksperimentus, ieškant naujus netikėtus kompozicinius temas, motyvo interpretacijos sprendimus. Todėl žvelgiant į Ma Yuan, Xia Gui, Ma Lin albumų kamerinius peizažus ar jų fragmentus, vaizduojančius paukščius ar kitus gyvus padarus, dažnai pradžioje susidarantį klaidingą įspūdį, kad regti tik skirtingas viena tema sukurtos paveikslų serijos variacijas, netrukus keičia suvokimas, kad čia periodiškai susiduri su daugybe naujų kompozicinių sprendimų ir originaliais vizualiniais gamtos harmonijos ir grožio interpretacijos modeliais.

Kita vertus, vartant albumo lapelius keičiasi ir laiko, skirto paveikslų kontempliacijai, charakteristikos, lapų vertimo greitėjimas veikia ir vaizdinės sistemos funkcionavimo ir suvokimo ypatumai, ryškesnė ir dinamiškesnė tampa šių paveikslų suvokimo įspūdžių kaita ir, nepaisant polinkio į kameriškumą, visur aktualėja erdvės problemų sprendimas. Pietų Song peizažo tapyboje be gyvavusių tapymo technikų išpopuliarėja „taškomo“, „šlapio“ ir „koncentruoto“ tušo technikos. Pietų Song peizažuose, kaip taikliai pastebi R. Pietra, susiduriame su stebėtina „beribe erdve, leidžiančia skrajoti mintims ir tarsi iširti joje. Jei tapyba apskritai kada nors pajėgė perteikti begalybę ir erdvės neapbrėptumą, tai būtent čia. Laikas reiškiamas pabrėžiant šios akimirkos trumpumą, laikinumą, unikalumą, – akimirkos, kurią paveiksle nutapyta nedidelė išminčiaus figūra (kartais grojanti muzikos instrumentu). Išminčius tapomas paveikslo kampe tarsi tam, kad padėtų mums suvokti mastelių skalę ir primintų, kad pasaulis neegzistuoja be žmogaus, padėtų pažvelgti į būties veidrodį. Makro ir mikrokosmas čia atliepia vienas kitą, nuolatos pasikartojančiomis metaforomis sugretinant peizažo elementus ir įvairias žmogaus kūno dalis“ (Pietra, 1983, p. 71).

Čan adepto Liang Kai peizažo vizija. Savo įtakos apogėjų XI a. pabaigoje pasiekusi Guo Xi ir kitų ortodoksinio akademinio stiliaus šalininkų estetika, valdant įvairiapusiškai išsilavinusiam, aistringam kaligrafijos ir tapybos gerbėjui ir mecenatui imperatoriui Huizongui (1101–1127), kurį laiką praranda vyraujančias pozicijas, kadangi tuo metu Tapybos akademijoje įsigali valdovo remiama spalvinga gėles, paukščius, gyvūnus vaizduojanti žanrinė tapyba, kuri, atmesdama monumentalumą, linksta į smulkesnių peizažo detalių svarbos akcentavimą. Ši akademizmo klestėjimo tarpsnį nutraukia 1127 m. įsiveržę ir šalies šiaurinę dalį okupavę džurdženai, o menus globojęs imperatorius miršta nelaisvėje. Akademinės estetikos ir dailės

atgimimas naujoje Pietų Song dinastijos valdomoje sostinėje Handžou išryškėja pirmiausia čan estetikos šalininko Liang Kai kūryboje, o vėliau tik praslinkus šimtmečiui po Guo Xi mirties, kai apie 1190–1230 m. iškyla peizažo tapybos teoretikų ir dailininkų grupė, susibūrusi apie Ma Yuan ir Xia Gui.

Vienas originaliausių pirmų didžiųjų Pietų Song dinastijos valdymo laikų tapytojų yra Liang Kai (1140–1210), kurio kūryboje akivaizdžiau nei Li Tang paveiksluose čan pasaulėžiūros poveikyje stiprėja peizažo žanro intymėjimas, psychologizavimas ir begalinės erdvės nostalgija. Jis gimė Handžou apylinkėse imperatorių rūmų valdininkų šeimoje, kurioje įgijo įvairiapusių konfucinį ir meninį išsilavinimą. Baigęs studijas Handžau Tapybos akademijoje šis Shigu mokinyš, pradžioje tapo erdvės beribiškumo jausmus perteikiančius peizažus, kurie suteikia jam pripažinimą ir atveria kelius Akademijos dėstytojo karjerai. Netrukus už išskirtinius nuopelnus imperatoriaus apdovanojamas aukščiausią tapytojo rangą liudijančiu „aukso juosta“ ir užima svarbius valstybinius postus imperatorių rūmuose.

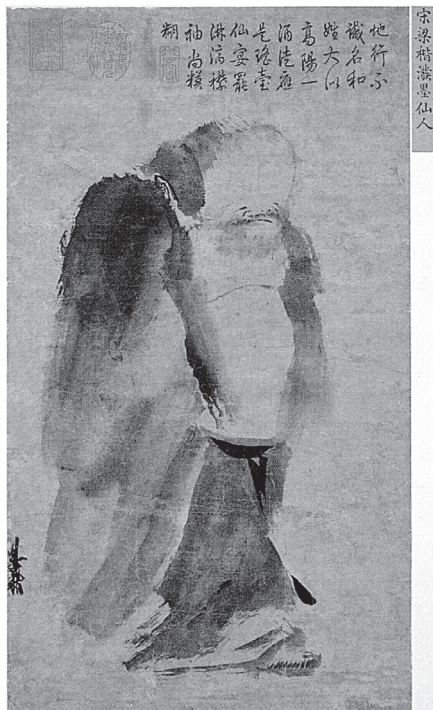
Dailininko kopimui karjeros laiptais kenkia gaivališkas sunkiai tramdomas charakteris, bohemiškas gyvenimo būdas, nesaikingas svaigalų vartojimas. Dėl nesutramdomo ekscentriško charakterio užsitarnauja „pamišusio Liang“ pravardę. Jis kuria įvairiuose tapybos žanruose, tačiau daugiausiai portretinės, figūrinės ir peizažo tapybos srityse. Ankstyvajam Liang Kai tapybinės evoliucijos tarpsniui būdingas iš akademikų perimtas kruopštus, išraiškingas ir ekspresyvus tapymo stilius. Paveiksluose viešpatauja jautrus grafinis linijinis piešinys, subtilus lyrizmas ir detalių preciziškas išbaigtumas.

Apie 1205 m. netikėtai nutraukęs visus ryšius su imperatorių rūmų aukštuomenės ir Akademijos aplinka, Liang Kai, kaip ir daugelis intelektualų, demonstratyviai atsiriboja nuo savo ankstyvosios kūrybos ir savo ankstesnius kūrinius palieka likimo valiai. Nusišalinęs į Mu Qi įkurtą Liutongo vienuolyną jis pasišvenčia asketiškam čan vienuolio gyvenimui, harmonijos su jį supančiu pasauliu ieškojimui. Nuo šiol tapybinėje evoliucijoje išryškėja esminis lūžis; peizažų stilius ženkliai keičiasi. Tapęs monochrominės tapybos šalininku Liang Kai perima čan dailės tradicijos meistrams būdingą glaustą „idėjos“ tapymo stilių. Vėlyvieji dailininko peizažai išsiskiria meistriška lankstaus teptuko valdymo technika, nervinga ekspresyvia tapymo maniera, kurioje vyrauja emocionalus santykis su tapomu objektu.

Liang Kai kūryboje ryškėja kai kurios naujos religinės čan pasaulėžiūros įkvėptos nuostatos, kurios kertasi su ankstesne budistinės tapybos tradicija, kadangi kreipiantis į žaibišką sąmonės nušvitimą formuojasi jį dvasiškai atitinkantis glaustas tapymo stilius. Dailininkas siekia savo stiprius emocinius išgyvenimus, šią konkrečią būties akimirką „čia ir dabar“, „tokius, kokie jie skleidžiasi jo akyse“ pojūčius išreikšti keliais greitais teptuko judesiais. Greta tradicinių peizažų Liang Kai tapiniuose ženkliai išauga anksčiau kuklią vietą peizažuose užėmusių lakonišku stiliumi nutapytų archatų, patriarchų vaizdiniai. Paveiksluose atsiranda neįprasto

mastelio spontaniškai nutapytos figūros, kurios savo svarba kompozicijoje konkuruoja su fone esančiu peizažu. Paskirais atvejais peizažas netgi apskritai nuslenka į antrą planą, o dailininkas reiškiasi veikiau kaip portretinės ar žanrinės tapybos atstovas, kurio kūriniais būdingas ypatingas stiliaus glaustumas.

Čan dailės tradicijoje Liang Kai įgavo neprilygstamo portretinės tapybos meistro šlovę. Jaunystėje, kaip liudija rašytiniai šaltiniai, jis sukūrė daug daoistinių ir čan vienuolių portretų, kurie, deja, neišliko, visi išlikę kūriniai yra datuojami vėlesniu jo portreto tapyba susidomėjimo laikotarpiu, kai dailininkas gyvena ir kuria vienuolyne. Visi jie atlikti monochrominės tapybos technika ir sukurti nauja glausto tapybinio stiliaus maniera. Nauji brandaus stiliaus kaitos poslinkiai išryškėja dviejuose šeštą čan patriarchą Huineng vaizduojančiuose paveiksluose. Juose remdamasis čan estetikos principais dailininkas vaizduoja patriarchus, archatus pasiekusius sąmonės nušvitimo būseną ir, vadinasi, jau įžengusius į kokybiškai naują aukštesnį tikrovės suvokimo lygmenį, kuris neatsiejamas nuo brandžios asmenybės radikalios sąmonės transformacijos. Pastaroji suvokiama kaip ir tapytojo idealas, padedantis jam pasinerti į dieviškam kūrėjui būdingą ekstremalią žmogui prieinamą gelminę tikrovės suvokimo būseną. Panašius vaizdinės sistemos principus regime ir poetą Li Bo vaizduojančiame paveiksle „Li Bo kuriantis eiles“, kuris yra tipiškas vėlesnei Liang Kai kūrybai ir išsiskiria ypatingu piešinio ir tapymo stiliaus glaustumu. Šviesiame neutraliame paveikslo fone meistriškais aštraus ir tikslaus teptuko linijų judesiais dailininkas piešia kiek detalizuotą profilinį didžiojo Tang poeto portretą, tačiau jo figūros siluetas perteikiamas keliomis apibendrintomis didaus kaligrafijos meistro linijomis. Prie didžiųjų kinų tapybos šedevrų galima priskirti panašaus stiliaus paveikslą „Šakjamuni, nusileidžiantis iš kalnų“, kuris yra šiam dailininkui būdingas peizažo tapybos ir figūrinės kompozicijos meistriškas junginys, kadangi budizmo pradininko vaizdinys meistriškai įjungtas į subtilių tonų peizažo kompozicinę struktūrą. Liang Kai sukuria daug apibendrintų čan patriarchų, mokytojų, vienuolių portretų, kuriuose peizažo vaidmuo neretai yra antraeilis.



Liang Kai. Čan vienuolis. XII a. pab.
Tušas, popierius

Šie kūriniai savo meniniu lygiu ir svarba kinų dailės istorijoje yra ne mažiau svarbūs nei dailininko sukurti monumentalūs peizažai.

Tačiau greta darbų, kuriuose susipina peizažo ir figūrinės bei portretinės tapybos elementai, Liang Kai kuria ir originalius peizažus arba rečiau žmogų sodo aplinkoje. Taigi išskirtinę svarbą įgauną vėlesnei Song ir Yan laikotarpių tapybos raidai erdvės ir tuštumos efektingas panaudojimas. Tuštumos vaidmens augimas jo paveikslų vaizdinėje sistemoje akivaizdžiai regimas Liang Kai ritinėlėje „Snieguotas peizažas“, kuriame jaučiamas čan estetikos tradicijos poveikis. Skiriamąjoje skirtingų erdvinių planų šio peizažo susidūrimo vietoje atsiranda efektingi savo emocinio poveikio galia tuščias plotas su jame judančių klajūnų figūrėmis, kurios kartu su greta esančia tuštuma pabrėžia peizažo erdviškumo įspūdį.

Liang Kai peizaže „Mėnulio kontempliacija“, skirtingai nei daugelio akademinės pakraipos ir intelektualų tapytojų peizažuose, greta eskiziškai nupieštos gamtos grožį kontempliuojančios figūros neregime tarno, kuris paprastai paveikluose pabrėžia pagrindinės figūros socialinį statusą. Šį jo peizažo vaizdinių sistemos konstravimo ypatumą tikriausiai galima paaiškinti demokratiškomis čan adeptams būdingomis nuostatomis. Kita vertus, jo peizažuose įprastinius kontempliacijos objektus mėnulį, toluoje esančius kalnus, ar vandens platybėse pasimetusią valtėlę pakeičia beformė būtį simbolizuojančios tuštuma, kuriai, kaip ir daugelio čan tradicijos šalininkų kūriniuose, Liang Kai peizažuose tenka išskirtinė vieta. Šis Liang Kai dėmesys tuščios, neužpildytos erdvės peizaže emocinio poveikio galiai minėtame peizaže yra pabrėžiamas iš viršaus krintančiomis meistriškai nutapytomis praregiamomis dėl savo trapumo spygliuoto medžio šakomis. Liang Kai peizažams būdingas tuščios paveikslų erdvės svarbos pabrėžimas tampa kelrodžiu jo pėdomis sekantiems Ma Yuan, Xia Gui ir Ma Lin.

Ma Yuan ir Ma Lin peizažo samprata. XI a. vyravusi akademinė peizažo tapyba, aukštinanti didingos gamtos harmoniją, tarsi simbolizuoja Šiaurės Song imperijos pretenzijas į viešpatavimą žemės pasaulyje, o nerimasties kupiniais laikais tarp džurdžėnų ir mongolų antplūdžių gimusi peizažo tapyba (Ma Yuan, Xia Gui, Ma Lin) jau įgauna kitokią prasmę. Nauja harmonijos koncepcija tėra tik trapių svajų ir iliuzijų pasaulyje sukurto idealo atspindys, kilęs iš siekio harmoningame mene surasti dramatiškos ir prieštaringos tikrovės atsvarą. Ankstesnei akademinėi estetikai būdingas objektyvizmas nyksta ir laikmečio dvasinius poreikius atitinkančių čan ir wenrenhua estetikinių idealų dėka stiprėja akademinės estetikos šalininkų polinkis į subjektyvizmą, meditaciją, kontempliaciją.

Įtakingiausi Pietų Song akademinės estetikos ir tapybos atstovai yra atgimusios Handžau akademijos nariai Ma Yuan, Xia Gui, Ma Lin. Jų „dvasingo peizažo“ sampratą veikia Li Cheng (kūrė apie 960–990) peizažams būdingas meninės formos glaustumas, emocionalus wenrenhua estetikos, ypač Mi Fu, lyrizmas, Guo Xi aukštinamas gamtos didingumas, aštrus

grafiškas piešinys, Mi Fu sūnaus Mi Yujen (1085–1165) išplautų, numedžiagintų formų ir dėmių prisodrinti peizažai, kurie pastūmėja peizažo tapybą naujų erdviškumo ir jautrių toninių sprendimų galimybių atskleidimo linkme. Susiliejus šioms skirtingoms stilistinėms pakraipoms gimsta kokybiškai nauja universalesnė Pietų Song peizažo tapybos samprata. Jos esmė – naujas estetiškas idealas ir itin gilus žmogaus ir jį supančio gamtos pasaulio vidinės harmonijos atskleidimas. XII a pirmoje pusėje Li Cheng ir jo mokinio Guo Xi tapytus monumentalius peizažus nukonkuruoja išstumdami į antrą eilę intymūs, kameriniai „gėlių ir paukščių“ žanro paveikslai neretai su peizažo tapybos elementais.

Aptartos stilistinės evoliucijos slinktyje išryškėja penkių kartų Tapybos akademijos narių giminės atstovų Ma Yuan ir Ma Lin peizažuose. Savita kryptimi Li Tang erdvinio peizažo principus plėtoja vienas poetiškiausių kinų peizažo meistrų Handžou akademijos narys Ma Yuan (1160–1225), kuris yra talentingiausias gilių rėžį kinų meno istorijoje palikusios garsios penkių kartų Ma dailininkų dinastijos atstovas. Jo prosenelis, senelis ir tėvas Ma Shirong buvo žinomais tapytojais, tačiau šią giminę, be Ma Yuan, garsina dar du talentingi peizažo meistrai Ma Gongxian (XII a.) ir Ma Lin (XIII a. pr.).

Ma Yuan yra reto estetinio imlumo asmenybė, nuo vaikystės dienų persisėmęs tapybos problemomis. Globojamas dėdžių Ma Kung hsien, Ma Shih jengo ir tėvo Ma Yuan, jis gauna įvairiapusį profesinį pasirengimą. Tai, kad daugelis Ma Yuan šeimos narių jau tarnauja imperatoriškoje akademijoje, padeda jam sparčiai kopti rūmų tapytojo karjeros laiptais. Jis greitai gauna valdovo užsakymus ir apdovanojimus, iškėlusius į ryškiausių to meto tapybos meistrų gretas. Ma Yuan rašytiniuose šaltiniuose priskiriama daugybės skirtingų žanrų, siužetų, formatų (panoraminiai ritinėliai, albumo lapai) kūrinių, iš kurių iki nūdienos išliko per 90 skirtingų paveikslų originalų arba kopijų, tarp kurių vyrauja peizažo žanro kūriniai. Jiems būdingas meninės išraiškos priemonių įvairiapusiškumas ir aukštas profesionalumas bei skirtingų teptuko valdymo technikų meistriškumas. Šis kinų dailės korifėjus kaip niekas kitas giliai ir tobula menine forma išreiškia savo laikmečio nuotaikas ir estetinius idealus.

Ma Yuan, nors ir yra Handžou Akademijos narys, tačiau būdamas originalia išskirtinio talento asmenybe menkai paiso nusistojusių akademinių nuostatų, kurias laiko dogmatiškomis ir apribojančiomis jo natūralią kūrybinių siekių sklaidą. Kita vertus, jis yra tokio talento ir mastelio figūra, kuri gali sau leisti ignoruoti gyvavusius to meto dailėje kanonus. Ma Yuan tapybinio stiliaus tapsmui poveikį turi tikriausiai jo tiesioginio mokytojo Akademijoje Li Tang kūryba, kuris ilgai jam išlieka peizažo tapybos meistro idealu. Jo kūrybą taip pat veikia Mi Yujen polinkis į jautrius toninius sprendimus. Savo peizažuose Ma Yuan meistriškai naudoja monochrominės tapybos teikiamomis tonalumo ir daugybės subtiliausių tonų gradacijų meninės išraiškos galimybėmis. Jis neretai pasitelkia tamsesnio kontrastingo ir šviesaus tono sugretinimo galimybes, mėgsta efektingai išnaudoti minkštų išplautų tušo dėmių emocionalių

poveikį, o palikdamas baltas ar vos paspalvintas paveikslo dalis meistriškai išgauna snieguotų kalnų viršūnių ar upių vingių vaizdinių grožį.

Iš Li Tang peizažo tapybos išplaukia Ma Yuan pamėgtas žmogaus, kontempliuojančio didingos gamtos harmoniją ir grožį peizažų motyvas. Jis išnyra įvairiais pavidalais daugelyje dailininko peizažų, išskyrus albumų lapus, kuriuose vyrauja gamtos, paukščių ir gyvūnų motyvai. Lyginant su pirmtakų kūriniais, Ma Yuan peizažuose žmogaus figūros yra stambesnės, tapiniuose yra daugiau filosofinės simbolikos, meditatyvumo, slėpiningumo, neišsakymo, estetinių užuominų poetikos, teikiančios daug peno suvokėjo asociacijoms. Peizažuose svarbiu tampa erdvės efemerškumo, skirtingų erdvinių planų santykių išryškinimas. Vaizduodamas linguojančias lanksčias ir trapias gluosnių, laukinių slyvų ir kitų medžių šakas jis meistriškai perteikia vėjo gūsių, oro ir lietaus srautų alsavimą. Jo paveiksluose žavi muzikalių linijų, pustonių ir erdvinių santykių harmonija, kuri padeda dailininkui įtaigiau perteikti pirmapradį žmogaus ir gamtos ryšį. Ma Yuan ir jam dvasiškai artimų Xia Gui ir Ma Lin peizažai yra „atvirų“ erdvių, kupini gamtos grožio teikiamos ekstazės ir filosofinių apmąstymų. Šių dailininkų spontaniškuose poetinės dvasios polėkiuose ir kaligrafizmo elementų panaudojime peizažuose galime įžvelgti sąsajas su „vėtros ir srauto“ šalininkų kūrybos bruožais.

Ma Yuan yra vienas tų didžiųjų peizažo tapybos meistrų, kurie kukliomis meninės išraiškos priemonėmis prabyla apie didžias idėjas ir jautriai prisiliečia prie skausmingų žmogaus būties problemų. Dailininko peizažai išsiskiria nepriekaištingu kompozicijos jausmu, jie subtiliai perteikia erdvės bekraštybės jausmus, atmosferos pokyčius. Dailininkas vaizduoja dažniau kultivuotą, žmogaus humanizuotą gamtos pasaulį. Peizažams būdingas kompozicinių sprendimų brandumas, meninių vaizdinių lakoniškumas, jie yra šviesesnių tonų, kameriniai, intymūs, jaukūs, dvelkia ypatinga šiluma. Ma Yuan potėpis techniškai įvairus: veržlus, kartu subalansuotas, aštrus ir minkštas. Savo idėjų išraiškai jis efektingai išnaudoja neužpildyto paveikslo ploto, tuštumos, estetinės užuominos meninės išraiškos galimybes. Klasikiniai tokios metaforiškos, kupinos daugybės poteksčių peizažo tapybos šedevrai yra paveikslai „Pasivaikščiojimas kalnų takeliu pavasarį“ ir „Intelektualas ir jo tarnas kalnų terasoje“, „Mėnulio apšviestas peizažas“, „Vėjo ir lietaus peizažas“, „Vienišas žvejys upėje šaltu metų laiku“.

Pirmąjį paveikslą dėl nepaprasto kompozicijos, vaizdinės sistemos vientisumo, piešinio meistriškumo ir subtilaus kolorito ir meistriško kaligrafinio užrašo įkomponavimo galima visiškai pagrįstai priskirti prie didžiųjų kinų peizažo tapybos šedevrų. O antro ir trečio peizažo svarbiu akcentu tampa Pietų Song peizažo tapybai būdingas kontempliuojančio tolimas žmogaus figūros, dažnai vaizduojamos iš nugaros ar iš šono, patalpinimas kompozicijos požiūriu aktyvioje paveikslo dalyje ir kartu suvokėjo aktyvų įjungimą į paveikslo vaizdinės sistemos suvokimo procesą. Suvokėjo akys, „klajodamos“ simbolinėse vaizduotės sukurtose peizažo erdvėse, iššaukia tokias asociacijas, kurios paverčia suvokimo procesą intymiomis žiūrovo



Ma Yuan. Pasivaikščiojimas kalnų takeliu. XII a. Albumo lapas. Spalvotas tušas, šilkas

klajonėmis realiais gyvenimo keliais. Ribos tarp vaizduotės sukurto pasaulio ir tikrovės suvokimo procese niveliuojasi, todėl pažinimas skleidžiasi nuolatos balansuojant tarp šių dviejų menamos ir realios tikrovės registrų.

Geriausios šio tapytojo stiliaus savybės atsiskleidžia įstabiaame čan dailės tradicijų paveik-tame nutapytame peizažo tapybos sedevre „Vienišas žvejys upėje šaltu metų laiku“, kuriam būdinga ypatinga rimtis ir subtilių estetinių užuominų, neišsakymų poetika. Čia kaip ir darbe „Pasivaikščiojimas kalnų takeliu pavasarį“ meistriškai išnaudojamas natūralus neutralaus atspalvio šilkas paveikslo fono erdviškumo perteikimui. Ypatinga formos harmonija ir tobulu kompoziciniu sprendimu išsiskiria minėtas vertikalus „Mėnulio apšviestas peizažas“, kuriame vaizduojamas milžiniško kalno papėdėje sėdintis intelektualas kontempliuojantis mėnulio nušviestą nakties gamtovaizdį.

Tobulas meninės formos požiūriu yra peizažas „Pasivaikščiojimas kalnų takeliu pava-sarį“. Apie pastarąjį Ma Yuan šedevrą N. Nikolajeva rašo: „Šis įstabus peizažas – vienas iš nedaugelio kinų tapyboje, kurio pirmas planas yra visiškai atviras ir tarsi „įleidžia“ žiūrovą į paveikslą. Daugeliui Ma Yuan darbų būdinga žemiau esanti horizonto linija. Ir nors teoriš-kai linijinė perspektyva nebūdinga kinų tapybai, tačiau Ma Yuanis praktiškai labai priartėja prie tokios erdvės kūrimo savo paveiksluose. Tai palengvina jo darbų suvokimą europiečiui

žiūrovui ir būtent ši priemonė sukuria ypatingą visų vaizduojamų daiktų artimumo įspūdį“ (Nikolaeva, 1968, p. 94).

Šis neeilinio talento, originalus ir išradingas dailininkas į peizažo tapybą įveda daug stilistinių naujovių. Kuriama Ma Yuan vaizdiniai yra emocionalūs, kupini ekspresyvaus lyrizmo, estetinių užuominų, nuostabos regint prieš akis atsivėrusių gamtos reiškinių grožį. Kita vertus, tai – didis ekspresyvos kompozicijos, lanksčios, trapios ir laužytos kaligrafinės linijos meistras, pajėgiantis peizažuose meistriškai išnaudoti jautriausių spalvinių ir toninių santykių meninės išraiškos galimybes. Kompozicijos dažniausiai yra asimetriškos, sumaniai subalansuotos, joms būdingas žvilgsnis į tapomą objektą iš paukščio skrydžio taško ir efektingas atskirų motyvų kadravimas. Peizažuose išnaudojama neužpildytų tuščių plotų, estetiškos užuominos estetinio poveikio galia. Čia atsisakoma daugybės antraeilių detalių, o pagrindinis dailininko dėmesys sutelkiamas į gamtos harmonijos idėjos ir vyraujančios nuotaikos perteikimą. Peizažams būdingas puikus linijinis piešinys, gamtos formų lyriškas traktavimas ir harmoningų gamtos ir gyvūnijos pasaulio motyvų, atskirų išraiškingų detalių ištraukimas į pirmą planą bei idealizavimas.

Tačiau be tradicinių peizažų Ma Yuan sukuria daug įstabių peizažų albumų lapuose. Iš šios srities darbų pirmiausia išskirčiau dailininko stiliui būdingą kvadratinės formos iš vadinamojo „paukščio skrydžio“ taško vaizduojamą motyvą paveiksle „Antys, uola ir meihua“. Jo kairėje pusėje ekspresyvos laužytų formų kiniškos slyvos išsiskleidusios keistų dinamiškų linijų šakos įsiveržia į šviesią didžiulę neužpildytą detalėmis tvenkinio erdvę, kurioje plaukioja laukinių ančių būrelis. Šiame paveiksle žavi puikiai perteikta gamtos grožio harmonijos atmosfera. Šie kameriniai peizažai, nepaisant kuklaus formato, suvokėją pavilioja ypatingu meninės formos rafinuotumu, sugebėjimu nedidelėje paveikslo erdvėje įtaigiai perteikti begalinės erdvės iliuziją.

Nedidelio formato Ma Yuan albumo lapų peizažai išsiskiria estetinė kokybe, subtilia idėjos išraiška, vientisu kompoziciniu mąstymu, jie meistriškai perteikia stiprų erdviškumo jausmą. Paveikslams būdingas asimetrinis vaizduojamos erdvės komponavimas, pagrindinis išryškintas motyvas talpinamas apatiniame paveikslo kampe, o didžioji paveikslų erdvės dalis paliekama tuščia arba užpildoma tolimų laukų ar vandenų vaizdiniais. Subtilios dažniausiai elegiškos, ramybės dvelkiančios subjektyvios nuotaikos įkūnytose čan meistrų paveiksluose audrina suvokėjo vaizduotę, atviros, reikalaujančios aktyvaus kontempliuojančios paveikslą asmenybės įsijungimo į suvokimo procesą, erdvės vyravimas čia tampa tyliai maištaujančių prieš šalį okupavusių mongolų įvedamą naują tvarką to meto tapytojų iššūkiu.

Nuosekliausiu Ma Yuan peizažo tapybos tradicijų tęsėju tampa kitas didis vėlyvos Pietų Song tapybos tradicijos meistras jauniausias Ma Yuan sūnus Ma Lin (1180–1256). Jis įstoja į Handžou tapybos akademiją, kurioje studijuoja vadovaujamas tėvo. Dailininko kelias į

pripažinimą buvo apsunkintas pavyduolių intrigų. Tai nepastovaus meninio lygio kūrinių autorius, kuris sėkmingai tęsia šeimos tapytojų tradiciją. Kūrinių meninio lygio skirtingumas sudaro prielaidas sklisti kalboms, kad tėvas savo kūrinius pasirašinėja sūnaus pavarde. Ma Lin slegia tėvo šlovė ir sklindantys gandai, kad tėvas, norėdamas paspartinti savo sūnaus talento pripažinimą, leidžia šiam pasirašyti savo kūrinius. Šių kalbų plitimą skatina tai, kad sūnus išpažįsta panašią žmogaus ir gamtos santykių koncepciją, naudoja panašias technines meninės išraiškos priemones, tiesa, jam daugiau būdingos įstrižos asimetrinės kompozicijos, ryškesnės ir emocionalesnės spalvos.

Iš tikrųjų kompozicijos požiūriu ir atlikimo maniera Ma Lin paveikslai yra panašūs į tėvo, tačiau daugumai jų trūksta tėvui būdingo subtilaus kompozicijos jausmo, tonalumo, linijos grožio ir tapymo maneros preciziškumo. Visgi geriausi Ma Lin kūriniai, pavyzdžiui, „Išsiklausymas į vėjo garsą tarp pušų“ demonstruoja neeilinį šio subtilaus peizažo meistro talentą. Jie išsiskiria originaliais kompoziciniais sprendimais, santūrių koloritu, ritmingu gamtos formų perteikimu. Šios asimetriškos kompozicijos centre yra tarp dviejų nuokalnėje greta uolos augančių gumbuotų pušų kamienų palinkusi gamtos grožį kontempliuojanti intelektualo figūra. Medis yra pavaizduotas kiek manieringai, tačiau kiti paveikslo motyvai, upelio vingiai, tolumoje ryškėjanti kalnų linija nutapyta elegantiškai ir santūriai.

Ma Lin, kaip ir tėvas garsėjo savo meistriškai nutaptais albumų lapeliais, kuriuose vaizduojami atskiri vaizdingi intymių kameriškų peizažų fragmentai. Artimas savo dvasia ir efektingu tuščios neužpildytos erdvės emocinės galios poveikiu tėvo nutapytam šedevrui „Antys, uola ir meihua“ yra Ma Lin kvadratinės formos paveikslas „Intelektualas ir jo tarnas terasoje“. Čia jau medis, uolos fragmentas ir nedidelės žmonių figūrėlės sutelkiamos dešinėje paveikslo pusėje, o priešais gamtos grožį kontempliuojančio atsilošusio intelektualo akis atsiveria didžiulės tolumų erdvės. Ma Lin, kaip ir tėvo, peizažuose ryškėja vėlesnei Yuan peizažo tapybai būdingos intymėjimo jausenos. Ma šeimos nariai palieka ryškų pėdsaką kinų



Ma Lin. Klausantis vėjo dvelksmo pušyse. 1246 m.
Spalvotas tušas, šilkas

peizažo tapybos istorijoje, suteikia šiam žanrui daug intymumo, šilumos, atveria jam naujas įsijungimo į aukštuomenės kultūrinį gyvenimą galimybes.

Xia Gui peizažo tapybos stilistika. Su Ma šeimos nariais savo neeiliniu talentu konkuruoja kitas Handžou Akademijos narys didis peizažo tapybos meistras Xia Gui (1180–1224), kuris po Akademijos baigimo plėtoja Li Tang peizažo tapyboje išryškėjusius stiliaus bruožus. Su Ma Yuan jie yra dvasiškai artimi, panašios ir jų kūrybinės biografijos ir tapymo stiliai. Abu studijuoja toje pačioje akademijoje ir patiria Li Tang peizažo sampratos ir plastinės kalbos įtaką. Juos sieja artimi estetiniai požiūriai, panašūs emocionalus santykis su gamtos pasauliu, artimas tapymo stilius, potraukis jautriam grafiškumui, tonalumui, savitiems erdviniam ir kompoziciniams sprendimams.

Xia Gui kūryboje regime daug kitų Ma Yuan kūrybai būdingų bruožų, atsiribojimą nuo didžiulių panoraminių kompozicijų kūrimo, potraukį kamerinėms intymioms kompozicijoms, perkrovimo ir detalių vengimą, išskirtinį dėmesį ekspresyviai raiškai ir kaligrafiškai linijai. Greta Ma Yuan, tai – antras to meto Dailės akademijos korifėjus, kuriam imperatorių suteikia aukščiausią tapytojo rangą. Išliko daugiau nei 50 šiam dailininkui priskiriamų įvairaus žanro kūrinių, kurių neabejotinai vertingiausią dalį sudaro vėlyvajame kūrybinės evoliucijos tarpsnyje sukurti peizažai. Xia Gui, kaip ir Ma Yuan, remdamasis panašiais estetiniais principais, atsiriboja nuo manieringos ir respektabilumą pretenduojančios akademinės peizažo tapybos tradicijos ir atsisuka į paprastą emocionalią Tang epochos peizažo tapybos tradiciją. Tačiau skirtingai nei Ma Yuan, jis labiau linksta į asketiškus daoizmo ir čan estetikos idealus, jo paveiksluose daugiau ekspresijos, dėmesio tiršties ir išplautoms tušo dėmėms. Priklausomai nuo konkrečių sprendžiamų uždavinių jis derina įvairiausias meninės išraiškos priemones: skrupulingą ir greitą ekspresyvų potėpį, įvairių formų linijas ir štrichus.

Iš čia plaukia Xia Gui peizažams būdingas potraukis prėskumui (tuo jis artimas asketiško grafizmo Ni Zhan peizažams), simetriškai kompozicijai, paprasčiausioms meninės išraiškos priemonėms. Į jo peizažuose kuriamas minkštas gamtos formas neretai įsibrauna aštrus asketiškas grafinis piešinys. Skirtingai nei dauguma pirmtakų ir amžininkų, kurių peizažuose viešpatauja rimties ir susikaupimo atmosfera Xia Gui peizažuose, pavyzdžiui, „Audra“ arba albumo lapelyje „Audra gena valtį į krantą“ skleidžiasi nerimasties nuotaikos, kurios pabrėžiamos gamtos stichijų įtakotais motyvais. Nors jis tęsia įprastines kinų peizažo tapybai klajonių gamtos keliais temas, tačiau jo peizažams būdingi ryškesni vaizduotės polėkiai ir didesnis gamtos harmonijos ir grožio suvokimo emocionalumas.

Xia Gui kuria didžiulio formato peizažus, kuriems būdinga ekspresyvi ir asimetrinė kompozicija, kaligrafiškais spontaniškais štrichais ir efektingas neužpildyto ploto erdvės panaudojimas, šios stiliaus savybės dar ryškiau atsiskleidžia kameriniuose albumų peizažuose, kuriuose tarsi išskleidžiamos prieš suvokėjų akis artimais motyvais susiję tos pačios



Xia Gui. Vaizdas į upę ir kalnus iš toli. XII a. Tušas, popierius

pasakojamos temos skirtingi epizodai. Jis grafikos kūrinių stilistiką primenančiuose darbuose dažniausiai susitelkia į pagrindinį tapomo peizažo objektą ir išryškina tik vieną vyraujančią neužpildyto ploto erdvę, o kitas, mažiau svarbias vaizdinės sistemos požiūriu, detales piešia eskiziškai, tarsi paveikslė dominuojančiomis erdvėmis siekdamas išgauti pasaulio suvokimo atvirumo ir estetinės užuominos, neišsakymo teikiamas emocinio poveikio galimybes.

Xia Gui – horizontalių peizažo ritinelių kūrėjas, kurio paveiksluose gamtos vaizdai pateikiami iš nusišalinusio gamtos grožį kontempliuojančio suvokėjo pozicijų. Garsiausi šios jo kūrybinės raiškos srities kūriniai yra plačias erdves aprėpiantys panoraminiai peizažai „Dvylika vaizdų iš šiaudinės trobelės“ ir „Tolimi aiškūs vaizdai virš srautų ir kalnų“, kuriuose regime nuoseklią vienas kitą keičiančių peizažo motyvų plėtotę. Kiek kitokie yra kiti kontempliuojantį gamtos grožį suvokėją išryškinantys peizažai „Po pušimi sėdintis žmogus, žvelgiantis į vandens srautą“ ir „Pokalbis su draugu po pušimi prie skardžiaus“. Šiuose darbuose pabrėžiama žmogaus ir jį supančio gamtos pasaulio vienybės idėja. Xia Gui tapymo manierai būdingas aiškus paveikslų pagrindinių kompozicinių elementų struktūravimas, skirtingų vaizdavimo planų atskyrimas, ypatingas teptuko valdymo virtuoziškas, įvairių stilistinių meninės išraiškos priemonių organiška jungtis. Klasikinis jo peizažo tapybos estetikos principus atspindintis pavyzdys yra paveikslas „Vaizdas iš toli į upelį ir

kalnus“. Šiame ilgo horizontalaus formato peizažo ritinėlyje regime įprastus kinų peizažo žanrui kalnų ir vandenų sąveikos motyvus. Tačiau šiame iškart į akis krinta nepriekaištingas kompozicinis mąstymas, gerai apgalvotas ritmingas muzikalus su skirtingu emociniu krūviu peizažo motyvų išdėstymas. Xia Gui meistriškai išnaudoja estetišės užuominos ir didžiulių neužpildytų plotų emocinio poveikio galią. Tradiciniai peizažo elementai čia sumaniai apjungiami su asketiško grafinio stiliaus segmentais, aštrus linijinis piešinys aktyviai sąveikauja su minkštomis išplautomis linijomis.

Jo kūryboje išskirtinę svarbą įgauna intelektualams būdingi gamtos grožio kontempliaciją vaizduojantys kūriniai, kuriuose vaizduojami gamtos grožį suvokiančios vienišos žmogaus figūros, pavyzdžiui, „Grojimas su ciniu prie vandens srauto“ ir kai kurie panašūs motyvus vaizduojantys albumų lapuose atlikti kameriški peizažai, kuriems būdingas ramios meditacinės nuotaikos perteikimas. Šie Xia Gui peizažai savo dvasine atmosfera, vaizduojamais motyvais ir tapymo stiliumi yra artimi analogiškiems intymumu dvelkiantiems Ma Yuan ir Ma Lin peizažams ir atspindi bendras, Pietų Song dailei būdingas, peizažo tapybos kameriškumo apraiškas.

Ma Yuan, Ma Lin ir Xia Gui kūryba apvainikuoja svarbų kinų estetišės sąmonės ir tapybos raidos tarpsnį; jų tapiniai išsiskiria savita stilistinių bruožų visuma, konfrontuojančia su anksčiau vyravusia monumentalios panoraminio peizažo tradicija. Šių dailininkų estetišės idealų ir kūrybinių siekių bendrumas kinų kultūroje netrukus po šių dailininkų išėjimo buvo deramai įvertintas. Tuomet apie jų kūrybą pradėta kalbėti kaip vieningais principais pasižymintį savitą „Ma–Xia mokyklą“. Jos atstovų kūrybą, greta Mi Fu, Su Shi ir Guo Xi kūrinių, galima laikyti vienu aukščiausių kinų peizažo tapybos plėtotės tašku, kuriame dailininkai giliai išreiškia slėpiningus žmogaus vidinio pasaulio siekius ir tarsi sintetuoja svarbiausius ankstesnės peizažo tapybos laimėjimus idėjos ir plastinės formos harmoningos sąveikos, tonalumo, kompozicijos, erdvinių santykių ir kitų formos dalykų srityse. Joje iš tikrųjų ne tik savitai susilieja ankstesnės intelektualų ir akademinės dailės tradicijos, tačiau ir šio susiliejimo išdavoje gimsta savitas toks darinys, kurio nubrėžtos peizažo tapybos subjektivėjimo ir kameriškumo tendencijos giliausiai atsiskleidžia paskutinio reikšmingo šio laikmečio tapytojo Mu Qi ir kitų čan tradicijos meistrų kūriniuose.

Čan estetišės idealų atspindžiai Mu Qi tapyboje. Kitas talentingas čan ir Liang Kai dailės tradicijas plėtojęs tapytojas yra Kaifenge gimęs Fachang kinų meno istorijoje plačiai žinomas Mu Qi (1210–1271) pseudonimu. Tai vienas didžiųjų ne tik Pietų Song, tačiau ir apskritai kinų peizažo tapybos korifėjų, kurio kūryba išsiskiria kompozicijomis, sukaupumu ir meditaciniu pobūdžiu. Jaunystėje jis gauna klasikinio konfucinio išsilavinimo pagrindus, greitai išgarsėja neeiliniu talentu ir spontaniško stiliaus paveikslais. Kaip ir Liang Kai, jis pradžioje gyvena nerūpestingą gyvenimą, piktnaudžiauja svaigalais. Persikėlęs į šalies pietryčius, tampa čan

vienuoliu, o vėliau prie vaizdingo ežero sostinės Handžou priemiestyje įkuria ir vadovauja Liutongo vienuolynui, kuris tampa pagrindiniu čan dailės šalininkų rengimo ir sklaidos centru, kurio poveikis kinų ir japonų tapybos raidai buvo didžiulis ir ilgalaikis. Tapybos paslapčių Mu Qi semiasi vadovaujamas meistro Wuzhun Shifaro, artimai bendrauja su daugeliu iš Japonijos atvykusių semtis žinių Kinijoje vienuolių, kurie žavisi Mu Qi kūryba. Todėl dauguma jo geriausių kūrinių vėliau atsiranda Japonijoje, garsiausio dzen vienuolyno Daitokuji meno kolekcijose.

Mu Qi – įvairiapusio talento asmenybė, kurios meninės saviraiškos universalumas dalinai gali būti paaiškinamas jo objektyviai užimama „lūžine“ vieta kinų dailės istorijoje. Dailininkas kuria peizažą, figūrinės kompozicijos, paukščių ir gėlių techniškai sudėtingus tušo peizažus, kuriuose išreiškia savo spontaniškus dvasios polėkius ir erdvės bekraštybės ilgesį. Jis yra tarsi jungiamoji grandis tarp dviejų labai skirtingų epochų, kuri sumuoja, perfiltruoja ir apjungia savitai išplėtoja daugybę anksčiau tapyboje gyvavusių meninės išraiškos priemonių ir motyvų. Remdamasis savais su čan estetiniais idealais susijusiais autentiškos tapybos kriterijais, didingų Šiaurės ir Pietų Song dinastijų kinų tapybos „aukso amžiaus“ kompozicijos, kolorito laimėjimus jis atveria duris jau kitai vos ne apokaliptiniais civilizaciniais lūžiais ženklinintai epochai. Jo požiūriui į kūrybą būdingas asmeninis egzistencinis atspalvis, kūrybos procesas čia čan tradicijoje suvokiamas kaip žaibiškas dvasinis nušvitimas suvokiant gelminę supančio pasaulio ir gamtos apraiškų esmę. Todėl ir jo kūrybos procesui būdingas ypatingas spontaniškumas, jis kuria savo paveikslus tarsi vienu dvasios polėkiu.

Šio dailininko siekis laisvai be jokių psichologinių kompleksų reikštis įvairiuose tapybos žanruose yra neįprastas ir konfrontuoja su tradicijomis; Mu Qi tarsi siekia apjungti savo kūriniuose įvairias, jo akimis žvelgiant perspektyviausias, ankstesnės tapybos raidos tendencijas. Jis vaizduoja drakonus, tigrus, įvairius paukščius, gyvūnus, vaisius, kuriuose, pavyzdžiui, gervėse, beždžionėse, išvelgia universalios dieviškojo Buddhos prado atspindžius.

Jo tapyimo manierai būdingas ekspresyvumas, dinamiška tamsių ir šviesių tonų sąveika. Remdamasis čan estetikos principais jis vienodai pagarbiai žvelgia į įvairius gyvenimo ir tikrovės reiškinius. Jis siekia sąmonės nuskaidrėjimo, intymaus emocinio kontakto su tapomu objektu. Todėl greta mąslių daug laiko reikalaujančių tapinių, regime spontaniškus, eskiziškus, neretai pabrėžtinai šaržuotus į išorinio grožio nuvainikavimą nukreiptus ir paprastumo poetiką bei stiliaus lapidariškumą aukštinančius kūrinius. Iš pamėgto paukščių ir gyvūnų tapybos žanro jis be ypatingų sunkumų persijungia į kitus, taip pat ir į peizažus, kurie išsiskiria vaizdinių sistemos ir tapyimo stiliaus glaustumu.

Kalbant apie dailininko peizažo tapybos savitumą, pirmiausia reikėtų išskirti tokius jo šedevrus „Vakaro šviesa ties žvejų kaimeliu“, „Tupinčios laukinės žąsys“, „Budistinis vienuolynas migloje [ir] vakarinių varpų skambesys“. Mu Qi peizažuose atsiranda daug jo laikmečio



Mu Qi. Vakaro šviesa ties žvejų kaimeliu. XIII a. vid. Tušas, popierius

Čan tradicijos tapybai būdingų elegiškų nuotaikų, melancholiškų motyvų, subtilių estetinių užuominų, kurios reikalauja aktyvaus suvokėjo įsijungimo į meno kūrinio išgyvenimo procesą. Jo paveiksluose išskirtinis vaidmuo tenka čan estetikoje sureikšmintiems neužpildytiems plotams, kurie neretai, tačiau ne visuomet, yra pagrindinis paveikslo vaizdinės sistemos konstravimo segmentas. Čan tradicijai būdingoje „tuštumos“ sureikšminimo estetikoje jis ne tik seka savo pirmtakų peizažo tapybos meistrų Liang Kai, Ma Yuan, Xia Gui pėdsakais, tačiau ir pats išplėtoja savitas kompozicijos išplautų formų ir amorfinių tušo dėmių santykių schemas, kuriose tuštuma griauja ir nustelbia kitus prarandančius griežtą apibrėžtumą vaizduojamus gamtos motyvus ir formas. Jo horizontalios formos peizažuose regimas glaudus ryšys su jį žavėjusių Šiaurės Song peizažo tapybos meistrais, iš kurių jis perima siekį perteikti įvairius gamtos formų pokyčius, tačiau su Pietų Song peizažo tradicija jį sieja kompozicijos principai ir kūriniams būdingas ypatingas tuščios erdvės emocinis poveikis. Tuštuma tampa pagrindiniu jo paveikslų kompozicinio sprendimo išeities tašku.

Remdamasis čan filosofijos principais jis pateikia Tuštumą kaip pirmąją pasaulio grožio ir jo gelmines prasmes „atveriančią“ substanciją, iš kurios gimsta ir sklaidžiasi visos

žmogų supančios gamtos pasaulio formos. Todėl visas gamtos formas jis tarsi siekia pajungti pasaulyje viešpataujančios Tuštumos principams, parodyti jų vienaarūšiškumą ir pavaldumą viešpataujančiam, Vienį atspindinčiam principui. Iš čia plaukia dailininko potraukis supaprastinti gamtines formas, jas dematerializuoti. Formos, trokšdamos priartėti prie Tuštumos, įsismelkia į jos erdvę, praranda savo daiktinį apibrėžtumą, struktūriškumą, siejančius su materialiais reiškiniiais bruožus. Tai viena iš priežasčių kodėl dailininkas, kaip, pavyzdžiui, „Kalnų kaimelis rūkuose“ pasitelkia motyvus, kurie yra parankūs šio tikrovės efemeriškumo įspūdžio, o kartu ir minėtos čan idėjos apie Tuštumą kaip pasaulio pagrindą idėjos perteikimui (įprasminimui).

Jo peizažuose tuščios erdvės apjungia į vieningą visumą visus išskaidytus paveikslų kompozicinės sistemos elementus. Šis komponavimo išplautomis formomis principas aki-vaizdus pirmajame iš anksčiau minėtų paveikslų „Vakaro šviesa ties žvejų kaimeliu“, kuris savo temomis ir vaizduojamais motyvais yra būdingas čan peizažo tapybos tradicijai. Jame vaizduojamos menkutės trapios žvejų valtelės vandens platybėse ir didingos kalnų grupės toluomoje. Pirmame plane jis efektingai panaudoja simetriškai įkomponuotų pakrančių su glėžniais medžiais motyvus. Čia vyrauja spontaniška ir asketiška tapyimo maniera, kuriai būdingas labai jau nepaprastas paprastumas. Paveikslas išsiskiria toniniu vientisumu, minkšta tušo liejimo maniera, efektingai išnaudojant šviesių neužpildytų paveikslų plotų meninės išraiškos galimybes.

Tačiau Mu Qi reiškiasi ne tik peizažo srityje, sukaupias meditacinis jo tapybos pobūdis atsiskleidžia čan adeptams būdingų pačių paprasčiausių objektų ir motyvų vaizdavime. Charakteringu tokios tapybos pavyzdys yra jo naujas į kinų tapybos tradiciją įvestas pabrėžtinai lakoniškas aptakių minkštų formų persimono motyvas. Šio vaisiaus forma dailininkui pasirodė labai paranki pamatinių čan mokymo idėjų išraiškai. Iš tikrųjų jo garsusis stulbinančių formos asketiškumu ir lakoniškumu paveikslas „Persimono vaisiai“ tarsi griovė jau tvirtai nusistojusius žanrinius kanonus. Neutralioje šio pradžioje atrodžiusio labai neįprasto kinų tapybos tradicijai paveikslų erdvėje ryškėja spontaniškai nutapytų vaisių išplautos formos neutraliame tuščiam fone. Šie šeši vaisiai atsiranda visiškai neįprastoje be jokio konkretaus gamtinio, erdvinio ir laikinio konteksto erdvėje, pabrėžiančioje Tuštumos pirmapradiškumą ir vyraujančią jos vaidmenį pusiau abstrakčioje paveikslų kompozicinėje struktūroje.

Kituose savo paveiksluose jis, kaip ir Polis Cézanne'as, linksta į paprasčiausias pirmaprades kompozicines schemas, formas. Jis remiasi pirmaprade daoistine gamtos formų simbolika, kurioje ratas simbolizuoja aktyvų kuriantį šviesų vyrišką, o kvadratas – tamsų pasyvų moterišką pradą. Kvadratinų formų suvokimas meditacijos akte skirtingai nei dinamiškos apskritos formos sąlygoja emocinę stabilumo būseną, kuri padeda suvokti pirmą pradi žmogiškos sąmonės tuštumą ir Buddhos nuo Tuštumos neatsiejamą prigimtį. Tapomų

geometrinių formų ryšys su Tuštumos pasauliu čan dailininkų yra surandamas pasitelkiant monochrominei tapybai gerai pažįstamas išplautų formų ir totalumo teikiamas galimybės. Tuštuma čia suvokiama kaip dievybės (Buddhos) prigimties raiška, kuri skleidžiasi estetinio suvokimo akte kaip maksimaliai redukuotų į pirmaprades formas vaizdinių sistemos meditacijos akte. Šis susitelkimas ties konkrečiu objektu, jo struktūra išryškina meditacinį dailininko kūrybos pobūdį, jo realų sąmonės transformacijos procesą. Suvokdamas regimas formas sąmonės nušvitimo būsenoje dailininkas susieja išorinio pasaulio suvokimą su savo vidiniu pasauliu. Japonai išskirtinį dėmesį skyrė šioms meditacinėms Mu Qi tapyboje išryškėjusioms tendencijoms ir iš čan dailės įtakos susiformavusiose dzen estetikos dailės kryptyse, ypač zenga tapyboje. Taip pat išskirtinį dėmesį kreipė į energijos kupiną pirmapradžių geometrinių formų ir ženkliukų hieroglizinių struktūrų tapymą, kuriame tapyba susipina su energetiniais kaligrafijos principais.

Nepaisant daugelio skirtingus estetinius principus išpažįstančių individualybių, Pietų Song epochos peizažo tapyba išsiskiria specifiniais būdingais daugeliui šio periodo dailininkų kūrybai stilios bruožais, skiriančiais ją nuo Tang ir Šiaurės Song laikotarpių peizažų. Pietų Song periode ryškėja laipsniškas atsakymas nuo Šiaurės Song peizažo tapybai būdingo monumentalumo ir stiprėja subjektyvėjimo ir kameriškėjimo tendencijos, kurios atveria kelius naujam subjektyvizmo tendencijų pakilimui Yuan periode. Kita vertus, joje atsiranda nauji dinamiškesni ir dramatiškesni kompoziciniai sprendimai, svarbesnį vaidmenį lyginant su Šiaurės Song laikotarpiu įgauna savitas žmogaus temos atskleidimas, aktyvus kontempliuojančio gamtos grožį suvokėjo įvedimas į peizažo meno vaizdinių sistemą. Ir galiausiai, žymiausių šios epochos peizažo tapybos meistrų kūryba elegiškomis ir neretai pesimistinės melancholijos kupinomis estetinėmis nuostatomis akivaizdžiai neatitinka oficialių imperatorių rūmų diegiamų kanonų, todėl Akademijos aplinkoje nėra deramai vertinama. Tačiau ypatingą dvasinį artimumą jų peizažams pajunta japonų tapytojai. Todėl daugelis šios epochos kinų dailės šedevrų atsiduria japonų vienuolynų ir asmeninėse kolekcijose.

Pietų Song peizažo tapybos meistrų kūriniuose šis dailės žanras tampa vienu įstabiausių ypatinga harmonija ir kompozicijos vientisumu dvelkiančių ne tik kinų, tačiau ir pasaulinės tapybos apskritai reiškinių. Kinų tradicinė dailė, nepaisant to, kad kūrė daug išskirtinio talento tapytojų nepasiekė tokio plastinės formos, kompozicijos ir spalvos harmonijos lygmens. Tai – neabejotinai kinų tradicinės tapybos pakilimo aukščiausias taškas, po kurio senka dailininkų kūrybinė išmonė ir įsigali epigoniškumas, sąlygojantis ryškėjantį peizažo tapytojų kūrybinių galių nuosmukį.

Intymumo įtakos augimas Yuan epochoje (Zhao Mengfu, Wu Zhen, Ni Zan, Huang Gongwang)

Natūralią Pietų Song kultūros evoliuciją 1275 m. sudrebina nauji sukrėtimai, kai šalies kariuomenę sutriuškina mongolai, kurie po metų užima sostinę, o 1279 m. naujas galingas mongolų antplūdis nutraukia viešpatavusios dinastijos egzistenciją. Čingischano anūkas Hubilajus, anksčiau sunaikinęs tungutų ir džiuirdžėnų buferines valstybes, užkariavęs Kiniją paskelbia naujos mongoliškos Yuan dinastijos įsigalėjimą. Po mongolų antplūdžių Pietų Song valdovams pasirašius besąlygiškos kapituliacijos aktą, žlugus Pietų Song dinastijai prasideda nauja mongoliškos Yuan dinastijos valdymo epocha (1279–1368), kurioje po pirmosios su nuožmiaus mūšiais susijusios sukrėtimų bangos palaipsniui atgimsta daugybės plačiai išplėtotų imperijos valdymo institucijų gyvavimas. Beveik šimtmetį trukusi mongoliškos Yuan dinastijos priespauda dar nepajėgia užgniaužti didingų Song epochos kultūros, estetinės minties ir meno tradicijų. Kinų intelektualinis elitas, nepaisydamas skaudžių nelaimių, džiuirdžėnų ir mongolų užkariavimų, savąją šalį laikė „Paskliautės“, arba „Vidurinė“, imperija, vadinasi, ir pasaulinės civilizacijos centru. Šis savo „centrinės“ vietos pasaulyje ir žmonijos istorijoje suvokimas buvo grindžiamas turtingomis kultūros tradicijomis ir sudėtinga per tūkstantmečius išplėtotą ritualų bei simbolių sistema.

Netgi po sudėtingiausių istorijos vingių atsisėdę į imperijos sostą šalies valdovai, etniniai kinai ar užkariautojai, siekia atkurti šią „Paskliautės“ imperijai deramą padėtį. Tokia nuostata vadovaujasi ir Song dinastijos valdomą Kiniją pavergę mongolai, kurie išplečia milžiniškos imperijos ribas nuo Ramiojo vandenyno iki Artimųjų Rytų. Mongoliškos Yuan dinastijos Kinijoje įkūrėjas didysis chanas Hubilajus, tęsdamas kinų universalizmo tradicijas, savo dinastiją įvardina „Pasaulėvaizdžio ištaka“, tuo pabrėždamas visuotinę imperijos ir valdžios pobūdį. Iš tikrųjų mongolų dinastija sukuria stabilumą imperijos gyvenime, kuris ilgainiui pasijunta įvairiose kultūros ir meno srityse.

Yuan dinastijos valdymo metu kinų civilizacija, kaip niekuomet anksčiau, tampa atvira išorinio pasaulio įtakoms ir pati veikia kitus pasaulio regionus. Tuomet kinų prekės, amatų dirbiniai, kultūros, meno vertybės, kiniški stiliai pasklinda ir Vakaruose. Atvirumu kultūros įtakoms ir poveikiu kitoms civilizacijoms mastais Yuan epocha netgi nustelbia Tang dinastijos valdymo laikus, kuomet Kinijoje iš Indijos buvo perimama daugelis budizmo tradicijų, o kinų prekės neatrodė retenybė prie Viduržemio jūros krantų.

Mongolai, perėmę didžiosios šilko kelio dalies kontrolę, vėl atgaivina intensyvių Kinijos ir Vakarų prekybos ryšius, kurie neša imperijos išdui milžiniškas lėšas. Apie šį tarpkultūrinių santykių tarpsnį Vakarams daug žinių po ilgos pertraukos pateikia venecijiečio Marco Polo,

jo amžininkų bei pasekėjų prekybininkų, diplomatų knygos, laišakai ir kelionių užrašai apie įvairius Kinijos kultūros ir socialinio gyvenimo aspektus. Marco Polo nuvyko į Kiniją, kur nuo 1275 iki 1291 m. praleidžia septynioliką metų kinų imperatoriaus rūmuose. 1295 m. sugrįžęs į gimtąjį miestą jis aprašo savo keliones po Kiniją ir daugybę kitų kraštų. Ji kupina romantinio susižavėjimo didinga kinų civilizacija. Šioje šalyje keliautojas išvysta intensyvesnį prekybinį ir kultūrinį gyvenimą nei Italijos miestuose. Jis vaizdingai aprašo daugybę didžiulių miestų, didingą chano Hubilajaus rūmų gyvenimo stilių, neregėtą prabangą, Kinijos sostinę Hanbaliką (Pekiną) su didingais plačiais prospektais, imperatorių rūmais, puikiais viešbučiais, išpūdingomis apsauginėmis sienomis, vartais, gausybę aukso, brangakmenių, popierinius pinigus.

Marco Polo žavisi tobulai išplėtotą puikių sausumos, vidaus vandens ir jūros kelių sistema, suteikiančia galimybę keliautojui greitai įveikti didžiulius atstumus. Jis pasakoja, kad kinai namų apšildymui ir maisto gamybai plačiai naudojo Europoje dar nežinomas anglis, aprašo regėtus gyvūnus, augalus, įvairių tautų istorijos elementus, šalių valdymo pobūdį, prekybinius santykius, karybą, maistą, mediciną. Savo moksliniai rezultatai ir žinių kiekiu Marco Polo knyga gerokai lenkia kitų europiečių pirklių ir keliautojų tekstus, tačiau jame, deja, neaptinkame nieko vertingesnio apie mus dominančią estetinę ir meno problematiką. Tai, ką aprašinėja Marco Polo, akivaizdžiai liudija, kad praslinkus visai nedaug laiko po mongolų užkariavimo kinų ekonominės ir kitos struktūros nebuvo sugriautos ir lyginant su Vakarų Europa puikiai funkcionavo.

Tačiau mongolų užkariavimas neabejotinai palieka gilų pėdsaką kinų visuomeninėje sąmonėje, tampa kinų intelektualams ir menininkams skaudžia psichologine trauma, kurios atspindžius regime to meto meninėje sąmonėje, estetinės minties ir vaizduojamosios dailės kūriniuose. Užkariautojų brutalus įsiveržimas ir valdymo priemonės suskaldo kinų intelektualus ir menininkus, dalis jų atsako tarnauti okupantams ir atsiriboja nuo valstybinių postų. Juos vadina lojalistais; neretai jie gyvena nepritekčiuose, net skurde, tačiau nepraranda savo idealų. Jų kuriniuose išnyksta būties pilnatvės suvokimo džiaugsmingumas, išivyrėja elegiškos rimties, susikaupimo ir meditacijos kupinos nuotaikos, stiprėja intravertiškumo ir intymumo nuostatos. Po minėtų istorijos kataklizmų kinų civilizacija jau niekuomet nepakilo iki Song epochos skaidraus tikrovės suvokimo dvasinio skrydžio. Imperatorių rūmai oficialiai remia tik budistinę ir daoistinę dailės tradiciją, tačiau vyraujančias pozicijas tapyboje įgauna intelektualų mokyklos meistrai, kurie orientuojasi į Song intelektualų nonkonformistinius estetinius idealus.

Po mongolų okupacijos Yuan dinastijos valdymo metu, radikalai pasikeitus politinei ir kultūrinei padėčiai šalyje, daugelis atsisakusių tarnauti užkariautojų valdžiai intelektualų iškart nusišalina nuo visuomeninio gyvenimo ir gamtos prieglobstyje apsiriboja siaurais

bendraminčių rateliais, kuriuose kultivuoja tradicines tapybos, kaligrafijos, poezijos formas. Kaligrafijoje išsivysta didingos praeities idealais ir kūrybos principais sekimo nuostata, ir didieji šios epochos kaligrafijos meistrai Guan Daosheng, Ni Zan, Shang Ting, Yang Weizhen, Xianyu Shu, Zhang Shunzi, Zhao Mengfu ir Zhao Yong toliau plėtoja ankstesnės kaligrafijos tradicijas.

Tačiau dramatinio ir psichologinio įtampos kupinas epochos pobūdis reikalauja išraiškingesnės vaizdinės meno kalbos, todėl menų hierarchijoje išsivysta tapyba, kuri pajėgia daug jautriau nei kaligrafija perteikti šios nerimo ir tragizmo kupinos epochos kūrėjų pasaulėjautą. Daugelis Šiaurės ir Pietų Song dinastijų valdymo metu išryškėjusių peizažo tapybos reiškinių tragiškumo ženklų pažymėjo Yuan epochoje įgauna gilesnį, ypatingu autentiškumu išsiskiriantį, intymų egzistencinį pavidalą.

Peizažų kūrimas intelektualų ir čan dailės tradicijas plėtojantiems dailininkams tampa labiausiai priimtina dvasinės saviraiškos forma, padedanti pabėgti nuo slegiančios tikrovės į harmonijos ir grožio kupiną vaizduotės kuriamą pasaulį. Yuan periodo peizažuose vėl ryškėja naujas tapybos suartėjimo su kaligrafija ir poezija tarpnis. Čia susiduriame jau su kitomis estetinėmis nuostatomis, kadangi pirmiausia menininkai siekia peizažu išreikšti subjektyvią emocinę būseną, todėl keičiasi ir santūresnė tampa spalvinė paveikslų sistema, stiprėja monochrominės pakraipos, esmiškai keičiasi kaligrafinio užrašo vaidmuo vaizdinėje paveikslų sistemoje, eilės papildo ir praturtina naujomis konotacijomis paveikslų išsakomą pagrindinę idėją. Kita vertus, Tang ir Song epochų peizažo tapybai būdingą vyraujančią „šlapia“ ir „minkštą“ išplautų formų tapymo manierą Yuan dinastijos valdymo laikų tapyboje vis akivaizdžiau išstumia „sausos teptuko“ maniera tapymo technika, kurią vis dažniau pasitelkia siekdami išgauti „dvasios atgarsį“ didieji peizažo tapybos meistrai.

Yuan epochos estetiką, kaip ir Pietų Song, galime pavadinti „peizažine“ ne tik todėl, kad šis žanras vyravo tapyboje, tačiau kad jis geriausiai atspindi šio laikotarpio intelektualinio elito mąstyseną, idealus, siekius, dvasios polėkius, pasaulio suvokimą. Daugelis didžiųjų šios epochos peizažo tapybos meistrų linksta į santūrumą, monochromiškumą, siekia atgaivinti Song klasikinės dailės tradicijas. Tyros žmogaus nepaliestos gamtos vaizdus įkūnijantys peizažai amžininkams asocijuojasi su prieglobsčiu nuo suirutės, karų, būties nestabilumo. Geriausi Zhao Mengfu, Wu Zhen, Ni Zan, Huang Gongwang, kaip ir jų pirmtakų Pietų Song meistrų Ma Yuan, Xia Gui, Ma Lin peizažai sukrečia autentiškumu. Jie ne tik teikia stiprų estetinį išgyvenimą, tačiau įkūnija aukščiausius idealus, gelminės Dao tiesos pažinimą, dvasinį apsisvalymą ir gamtoje slypintį dieviškąjį pradą. Perimdami geriausias praeities tradicijas, Yuan dailininkai įveikia ankstesnės tapybos plokštumą ir išryškina vaizduojamųjų objektų tūriškumą. Jų peizažai pasižymi formos brandumu, intymumu, jautriu psichologizmu, filosofinio apmąstymo gelme.

Naujos Yuan dinastijos valdovai, siekdami nuslopinti kinų intelektualinę opoziciją, kitas nekiniškos kilmės tautas korėjiečius, kidanius, džurdženus, užgurus, kazachus išskiria į atskirą po mongolų aukštesnę nei kinai Yuan imperijos pavaldinių kategoriją. Tai sąlygoja daugybės kitų nekiniškos kilmės teoretikų ir dailininkų atsiradimą. Mongolų kilmės imperatoriai atgaivina Dailės akademiją, į kurią kviečia linkusius tarnauti naujai valdžiai, stengiasi juos pajungti pax mongolia ideologinio tarnavimo reikalams, kadangi mongolų kilmės imperatoriai perima visišką šilko kelio kontrolę ir išplečia kultūrinius mainus su Vakarais. Tačiau greitai mongolų imperija valdanti aristokratija suvirškinama galingų ritualizuotų kinų kultūros tradicijų. Nors naujos mongolų dinastijos valdovai menkai vertina rafinuotą peizažo tapybą ir visokeriopa remia geriau jų karingą dvasią ir skonių atitinkančias dinamiškus batalines, medžioklės scenas su jų garbinamais žirgais, šuoliuojančiais raiteliais ryškius paveikslus (kokius kūrė Zhao Mengfu), tačiau vis dėlto šios epochos dvasią geriausiai atspindėjo į intymų santūrumą linkstanti peizažo tapyba.

Mongolų dinastijos valdymo metu iškyla nauja intelektualų kaligrafų ir tapytojų karta, kurie tęsdami intelektualų estetiškes tradicijas, ypač Mi Fu nuostatas, kaip, pavyzdžiui, du artimi jaunystės laikų bičiuliai Zhao Mengfu (1254–1322) ir Xianyu Shu (1257–1320), tyrinėja praeities kaligrafijos ir tapybos tradicijas, kolekcionuoja senovės kūrinius, kaligrafiją jungia su poezija ir tapyba. Jų pėdomis seka kaligrafijos ir tapybos meistrai Ni Zan (1301–1374) ir Zhao Mengfu anūkas Wang Meng (1308–1385).

Visuotinės suirutės sąlygomis ryškėja wenrenhua estetinių idealų atgimimas, kuris siejasi su jų atsisukimu į praeities aukso amžių Tang ir Song epochų estetinių idealus, meno formas. Karų ir politinių permainų metu atsiranda intelektualų autsaiderių, buvusių akademijų narių, mokslininkų, valdininkų socialinis sluoksnis, kurio nariai, demonstratyviai pasitraukdami iš sugriautų kultūros centrų, jiems svetimų okupacinės valdžios struktūrų, vyksta į tolimes provinces, vienuolynus ir užsisklendę nuo pasaulio kuria dvasinio nuskaidrėjimo įkvėptas eiles, kaligrafijos kūrinius, tapo dvasingus peizažus, komponuoja asketiškus čan sodus, perrašinėja ir klasifikuoja senus rankraščius, knygas, ieško paguodos bendraminčių sambūriuose.

Šiais tragiškais laikais iš naujo atgimsta rafinuota peizažo tapyba (Ni Zan, Wu Zhen, Huang Gongwang, Wang Meng). Joje keistai jungiasi sunkiai suderinami bruožai: griežta vidinė disciplina, maksimalus susikaupimas ir stebėtinai kūrybinių polėkių laisvumas. Čan estetinių idealų tobulas meistriškumas siejamas su principiniu atsisakymu visko, kas išoriška, įmantru. Peizažuose atsiranda intymumas, paprastumas, lakoniškumas. Itin plačiai peizažuose pradedamos naudoti tuščios neužpildytos erdvės, kurios asocijuojasi su pirmaprādėmis Dao struktūromis. Jų vaidmuo ir funkcijos peizažų vaizdinėse sistemose ženkliai auga, jos tampa pagrindiniais pirmapradės Tiesos, Harmonijos, Grožio neišsakomumo simboliais. Todėl

tuštuma tampa svarbiu subtilios estetiškos užuominos, neišsakymo instrumentu. Kita vertus, tapytojai sąmoningai atsisako išorinio reikšmingumo, patoso, kontrastiškų spalvų ir tonų santykių, perkrovimo, nereikšmingų detalių ir siekia minimaliomis išraiškos priemonėmis, neretai didžiulį populiarumą įgavusia monochromine technika perteikti peizažuose atvirų erdvių bekraštybę ir neišsakymo, estetinių užuominų poetiką.

Po mongolų invazijos kinų civilizacijos pamatų išklibinimo Yuan epochos poezijoje ir tapyboje ypatingą populiarumą įgauna vienišą žveją su valtele vandens stichijoje vaizduojantys motyvai, kurie konkrečiame istoriniame tarpsnyje sutelkė didžiulę simbolinę prasmę. Šis vienišo žvejo motyvas bekraštėje tuščioje erdvėje tampa autentiškos būties metafora, jis suvokiamas kaip sąmoningas kūrybingos asmenybės atsiribojimas nuo išorinio gyvenimo, jo socialinių konvencijų ir bėgimas į natūralios gamtos prieglobstį. Vandens stichijoje esanti žvejo valtelė su irklais simbolizuoja radikalią žmogiškos būties transformacijos potencialią galimybę. Todėl šis motyvas yra toks artimas Yuan periodo tapytojams ir nuolatos įvairiais pavidalais išnyra jų peizažuose.

„Rūmų atsiskyrėlio“ *Zhao Mengfu kūrybos įnašas*. Reto talento kaligrafas, tapytojas, poetas Zhao Mengfu (1254–1322), vadinamas „krištolinių rūmų princu“ atveria naują estetiškos minties ir vaizduojamosios dailės tarpsnį, kuris siejamas su kitų keturių didžiųjų Yuan epochos peizažo tapybos meistrų (Huang Gongwang (1269–1354), Wu Zhen (1280–1354), Ni Zan (1301/06–1374) ir Wang Meng (1308–1385) iškilimu. Šis tiesioginis Song dinastijos imperatorių palikuonis yra menininkas, vienodai sėkmingai besireiškiantis skirtingose meno srityse ir įvairiuose tapybos žanruose: peizaže, žmonių ir daiktų, arklių tapyboje, „gėlių ir paukščių“, bambuko ir kituose žanruose. Nuo 5 metų jis tobulinasi kaligrafijoje ir jaunystėje dar Pietų Song imperijos gyvavimo laikais gauna įvairiapusį klasikinių ir meninių išsilavinimą. Žlugus Pietų Song imperijai Zhao Mengfu jau yra dvidešimt penkerių ir eina aukštas valstybines pareigas, jis iškyla kaip vienas didžiųjų kinų kaligrafų ir tapytojų, meistriškai valdančių įvairias vaizduojamosios dailės technikas.

Nepaisant nenoro tarnauti užkariautojams, paveiktas ambicingos motinos, jis priima naujų valdovų pasiūlymus ir, valdant keturiems skirtingiems naujos mongolų dinastijos imperatoriams, užima aukštus valstybinius postus, reiškiasi Hanlin akademijoje. Zhao Mengfu niekuomet nebuvo eiliniu imperatoriaus rūmų aplinkos dailininku, jam už išskirtinius nuopelnus buvo suteiktas kunigaikščio titulas, todėl savo rangui jis buvo aukštesnis nei kiti. Visi jo gyvenimo metu valdę imperatoriai su dailininku elgiasi pabrėžtinai pagarbiai. Dėl savo kilmės ir ypatingos pozicijos naujos dinastijos valdovų atžvilgiu jis karjeros pradžioje vadinamas „rūmų atsiskyrėliu“.

Atsiribodamas nuo tuo laikotarpiu vyrausių dailės stilių, Zhao Mengfu atsisuka į praeitį ir siekia Jin bei Tang dinastijų valdymo metu gyvavusių dailės tradicijų sintezės,

senovės atmosferos perteikimo. Jis dievina Wang Hizhi ir 20 metų studijuoja daoistų ir čan vienuolynuose kaligrafinius užrašus, žavisi Tang tapytojo Han Gan sukurtais įstabiais arklius vaizduojančiais kūriniiais. Tačiau pagrindinis jo įkvėpimo šaltinis yra Song intelektualai Su Shi ir Mi Fu, tad aukštai vertina jų talento įvairiapusiškumą, sugebėjimą meistriškai reikštis skirtingose kūrybinės veiklos srityse.

Tapyboje jis daugiausiai – peizažo ir bambuko tapybos meistras. Peizažo tapyboje Zhao Mengfu orientuojasi į Dong Yuan, Li Cheng, Mi Fu kūrinius, o bambuko tapyboje į Su Shi spontanišką kūrybos stilių. Kaip ir Mi Fu peizažuose vengdamas paviršutiniško išorinio grožio jis, pavyzdžiui, aukštos perspektyvos žavinčiame erdviškumu paveiksle „Lietaus laukiantys pavasario kalnai“ siekia subtiliai perteikti besiskleidžiant pavasario ūkams gimusias elegiškas nuotaikas. Dažniausiai savo peizažuose, suteikdamas išskirtinį dėmesį į skirtingų erdvių planų santykius, jis išryškina vidinę tapomų gamtos reiškinių harmoniją. Iš čia plaukia tapytojo kūriniams būdingas sąmoningas perdėto spalvų skaistumo, ryškumo vengimas, potraukis prislopintoms dekoratyvioms spalvoms, asketiškiems motyvams. Jo kūriniai išsiskiria tapymo bruožų ir technikų įvairove.

Reikšmingi nauji kaligrafijos meno kūriniai, Zhao Mengfu įsitikinimu, gimsta iš kūrybiško ankstyvesnių kaligrafijos tradicijų panaudojimo. Jo ankstyvieji kaligrafijos ir tapybos kūriniai išsiskiria elegancija, švelniu lyriškumu ir subtiliu virtuozišku stiliumi. Vėliau, augant Wang Xizhi ir Su Shi įtakai, artimai bendraujant su Xianyu Shu, kaligrafo stilius keičiasi, darosi intymesnis, vengiantis išorinio grožio ir siekiantis taisyklingo formos paprastumo ir vientisumo. Zhao Mengfu kaligrafijoms būdingas puikus kompozicijos, erdvės jausmas, rimitis, stiliaus santūrumas su neryškiu atspalviu. Šiais svarbiais stilistiniais bruožais jis iškyla kaip vienas didžiųjų kinų kaligrafijos meistrų. Panašia kryptimi evoliucionuoja ir jo žmona Guan Daosheng bei sūnus Zhao Yong, kurie garsėja kaligrafijos ir tapybos kūrinių rafinuo-tumu ir aukštu meniniu lygiu.

Zhao Mengfu garsėja kaip vienas didžiųjų kinų kaligrafijos meistrų, tačiau nemažiau svarų indėlį jis įneša ir įvairių tapybos žanrų, ypač peizažo ir animalistinės tapybos, plėtote. Jo peizažų tapyba motyvais, spalviniais sprendimais, koloritu, piešinio maniera, kompoziciniais sumanymais ir pasirinktomis meninės išraiškos priemonėmis yra įvairi. Kita vertus, kūrybinio kelio eigoje ji patiria esminius pokyčius. Savo kelyje į brandą jis kuria įvairaus stiliaus peizažus, tačiau sulaukus keturiasdešimties jau išsikristalيزuoja savitas jo peizažo tapybos stilius. Charakteringas šio tarpsnio Zhao Mengfu kūrinys yra remiantis Song monumentalinių panoraminį peizažų kompozicijos principais 1296 m. nutapytas horizontalus peizažo ritinėlis „Rudens spalvos Qiao ir Hua kalnų aplinkoje“, tačiau atliktas visai kita tapymo maniera. Tai poetiškas, spalvingas, švelnių skaidrių spalvų panoraminis peizažas, kuriame vaizduojamos aplink du lygumoje iškilusius skirtingų formų kalnius pabirusios



Zhao Mengfu. Rudens spalvos ant Qiao ir Hua kalnų. 1296 m. Spalvotas tušas, popierius

retų medžių grupelės. Tapinys sukurtas kruopščiu grafiniu stiliumi, jo vaizdinių sistemoje vyrauja trapus grafinis piešinys.

1302 m. sukurtas horizontalus peizažo ritinėlis „Gyvenvietė prie vandens“ yra artimas jautraus grafiško piešinio Ni Zan asketiškam peizažų stiliui. Čia vyrauja rimties ir susikau-pimo atmosfera, konstruojant vaizdinių sistemas regimas ypatingas stiliaus glaustumas ir naudojamų meninės išraiškos priemonių ekonomiškumas. Paveikslas išsiskiria simetriška kompozicija, muzikalia ritmika paremtais skirtingų erdvių planų santykiais ir meistriškai labai neįprastoje vietoje, kairio kampo apačioje, įkomponuotu kaligrafiniu užrašu. Kiek ki-toks yra taip pat asketišku stiliumi nutapytas horizontalus peizažo ritinėlis „Dvi pušys ir lygi toluma“ (apie 1310 m.). Tai subtilaus grafinio stiliaus kūrinys, kuriame lanksčiu ir jautriu štrichiniu piešiniu pateikiami didžiulėje baltoje erdvėje besiskleidžiantys peizažo elementai: dešinės peizažo pusės apatiniame kampe kelių retų medžių siluetai, o tolumoje – vos regimi kalnų viršūnių kontūrai. Kairį paveikslą kampą beveik per visą jo aukštį užpildo kaligrafinis užrašas.

Tačiau ypatingą šlovę dailininkas įgyja savo animalistiniais kūriniais, pirmiausia vaiz-duojančiais arklius ir raitus mongolų karius. Jo arklius vaizduojantys paveikslai yra labai įvairūs siužetų, motyvų traktavimu, stiliaus požiūriu, išsiskiria puikiu anatomijos žinojimu, piešinio kultūra, meistriškai perteiktais įvairiais šių gyvūnų judesiais. Jo animalistinius ir paveikslus, vaizduojančius žirgus bei jojančius mongolų karius, aukštai vertina mongoliškos kilmės aristokratija. Pirmiausia verta išskirti darbus „Arklys ir arklaininkas“ (1296), „Žmogus ir žirgas vėjuje“, „Joiantys valdininkai“, „Arklių maudymas“ (apie 1295 m.). Pastarasis polich-rominis horizontalus dekoratyvių spalvų ritinėlis išsiskiria ypatingu grožiu ir harmonija. Jame

vaizduojama per tuziną įvairiose pozose meistriškai nutapytų arklių su juos maudančiais ir prižiūrinčiais arklininkais. Šis paveikslas savo motyvų plėtojimų ritmais primena literatūrinių istorijų ir legendų iliustracijas. Visai kitoks yra kitas animalistinio žanro paveikslas „Arklių girdimas rudens laukuose“, kuris yra lakoniškas, dekoratyvus, neperkrautas detalėmis.

Zhao Mengfu spontaniškos kaligrafijos principus vėliau savitai išplėtoja „aštuonių ekscentrikų grupės iš Yangzhou“ atstovas Zheng Xie, plačiau žinomas Zheng Banqiao slapyvardžiu. Šis didis kaligrafijos meistras lygiagrečiai reiškiasi kaip ir pripažintas bambuko tapybos atstovas, savitai interpretuojantis spontaniškos tapybos principus. Jo kūrinuose išryškėja kaligrafijos ir tapybos principų susipynimas.

Naudodamasis savo išskirtiniu statusu ir padėtimi Hanlin akademijoje jis suburia aplink save ne tik žmoną Guan Daosheng bei sūnus Zhao Yong, Zhao Jun, anūką Wang Meng, daug kitų talentingų dailininkų. Panašius kaligrafinio stiliaus bruožus regime ir Zhao Mengfu bičiulio Xianyu Shu (1257–1320) kūryboje. Jie nuolatos keičiasi eilėmis, kaligrafijos kūriniais, laiškais, kartu detalai aptarinėja įvairių praeities meistrų kaligrafinių stilių ypatumus; kūriniai išsiskiria spontaniškumu, minkštu elegantišku stiliumi, harmonijos ir saiko jausmu. Po bičiulio išėjimo anapilin Zhao Mengfu pripažindamas, kad nors gyvenimo kelyje jie abu tobulejo kartu lygiagrečiai, tačiau kaligrafijos srityje jis savo bičiulį pripažįsta reikšmingesniu kaligrafu. Šių dviejų iškiliausių Yuan kaligrafijos meistrų Zhao Mengfu ir Xianyu Shu ramus subalansuotas stilius paveikia vėlesnių kartų kaligrafus.

Nors Zhao Mengfu buvo neeilinio talento ir sėkmingai įvairiose dailės srityse besireiškiantis dailininkas, kurio kūrybą aukštai vertina jo amžininkai ir artimiausi sekėjai, tačiau objektyviai vertinant netgi geriausiuose savo kūrinuose jis nepakylėja iki didžiųjų Song ir Yuan dinastijų valdymo laikų didžiųjų tapybos meistrų dvasinių skrydžių ir formos tobulumo lygmens. Zhao Mengfu teorinės pažiūros bei kūryba turi stiprų poveikį vėlesnių epochų intelektualams bei iškiliems kaligrafams ir tapytojams. Daugelyje jo įvairaus žanro kūrinuose galima įžvelgti to manieringumo ir eklektiškumo užuomazgas, kurios vėliau ves į tradicinę kinų dailę.

Wu Zhen ir vienišos slyvos peizažo poetika. Vienas iš didžiųjų greta Ni Zano, Huang Gongwango peizažo tapybos meistrų yra Wu Zhen (1280–1354), kuris garsėja įvairiais meniniais talentais, asketiškais vidine rimtimi, susikaupimu dvelkiančiais peizažais ir spontaniškais bambuko tapybos kūriniais. Kilęs iš įtakingų valdininkų šeimos jis jaunystėje gauna įvairiapusį konfucinį ir meninį išsilavinimą, vėliau pasineria į daoizmo ir čan mokymus. Ilgainiui jo pasaulėžiūroje konfucinis išsilavinimo kultas susilieja su daoistine ir čan asketiška „meno kelio“ ideologija. Šalia tapybos daug dėmesio skiria kaligrafijai, poezijai, muzikai. Wu Zhen sąmoningai pasirenka asketišką gyvenimo gamtos prieglobstyje ir pasišvenčia tarnavimo menui gyvenimo būdą. Kaip daoistinis atsiskyrėlis jis gyvena kuklioje lūšnelėje,



Wu Zhen. Centrinis kalnas. XIV a. Tušas, popierius

kurią apsodina slyvomis, o išsiskleidusių žiedų žydėjimu žavisi pavasarį ir aprašinėja eilėse. Jo pseudonimai: „Daoistas – slyvos medis“, „Vienuolis – slyva“, „Žydingi slyva“. Tapybos srityje daugiausiai kuria peizažus ir bambuko tapybos kūrinius, tačiau nesiekia jų pardavinėti. Eilėse savo gyvenimo būdą jis glaustai apibūdina metaforomis: „Gervė yra draugas, o žmona – laukinė slyva“.

Neturėdamas stabilų pragyvenimo šaltinių Wu Zhen verčiasi tuometinėje Kinijoje populiariomis likimo ir gyvenimo kelio spėliojimo praktikomis, tačiau daugiausia dėmesio skiria tapybai, kaligrafijai, poezijai, muzikai. Jo artimiausių draugų rate vyrauja daoistinės pakraipos menininkai ir įvairius menus kultivuojantys artimiausių daoistinių ir čan vienuolynų gyventojai. Dėl uždaro gyvenimo būdo, charakterio keistenybių Wu Zhen kelias į pripažinimą sudėtingas. Jo socialinis statusas ir pragyvenimo iš savo kūrybos galimybės pasikeičia tik tuomet, kai suartėja su to meto garsiais tapytojais intelektualais Huang Gongwang, Ni Zan, Wang Meng. Jie įveda dailininką į meno pasaulį ir atveria naujas pragyvenimo iš kūrybos galimybes.

Savo kūrybinio kelio pradžioje Wu Zhen pirmiausia lygiuojasi į Guo Xi ir Li Cheng peizažus, tačiau ilgainiui ryškėja savitas monochrominis stilius; įsivyrąja įvairūs žvejų upėje vaizduojantys motyvai su medžių grupėmis ir kalnais tolumoje. Paveiksluose vyrauja rimties ir susikaupimo nuotaikos, dvelkiančios poezija. Jo peizažuose lyginant, pavyzdžiui, su Ni Zan kūrinių, daugiau dėmesio skiriama gamtos įvairovės perteikimui ir charakteringoms medžio šakų detalėms. Akivaizdžiai geriausi jo paveikslai yra tie, kurie yra mažiausiai perkrauti ir kuriuose apstu erdvės. Juose išryškėja dailininko teptuko valdymo technikos virtuozizmas.

Vėlesniuose kūriniuose Wu Zhen perfrazuoja daugelį Jing Hao pamėgtų žvejų vaizdavimo motyvų. Šiuo aspektu labai įdomūs yra keli skirtingi jo paveikslo „Žvejai“ (1340) išlikę variantai ir jam artimas savo dvasia „Žvejas“ (1342). Wu Zhen peizažuose efektingai išnaudojamos neužpildytos paveikslo erdvės, jose meistriškai įkomponuojami su vaizduojama tema tiesiogiai susiję kaligrafiški eilių užrašai. Dailininkas tapo greitu energingu potėpiu, neretai didžiuliuose šilko plotuose palikdamas vos paspalvintą natūralią šilko spalvą. Jo peizažai dvelkia ypatinga harmonija, rimtimi, juose nėra nieko iššaukiančio, pažeidžiančio vidinio susitelkimo ir dvasinės rimties nuotaikas. Paskirų peizažo elementų, ypač vaizduojant medžius, kartais išryškėja manierizmo bruožai, kurie, pavyzdžiui, visiškai nebūdingi Ma Yuan peizažams. Manieristiniai bruožai yra mažiau būdingi Wu Zhen meistrišku spontanišku stiliumi tapomuose įvairius bambuko ir slyvos medžio motyvus vaizduojančiuose paveiksluose.

Prėskumas Ni Zan peizažuose. Yuan dinastijos laikų tapytojas, kaligrafas, poetas, rašytojas Ni Zan (1301–1374), nedidelio traktato apie tapybą autorius, suformuoja savitą asketišką peizažo tapybos stilių. Jis auga turtingo provincijos aristokrato, žemvaldžio rafinuotos kultūros prisodrintoje išsilavinusios šeimos aplinkoje. Nuo jaunystės jis dega kolekcionavimo aistra. Namuose jį supa turtinga biblioteka, daugybė retų knygų, kaligrafijos ir tapybos kūrinių, kurie suformuoja jo meninius interesus. Jau ankstyvoje jaunystėje išgarsėja kaip neeilinio talento poetas, nors Vakaruose yra daugiau žinomas tik kaip santūraus stiliaus peizažo tapybos ir bambuko tapybos meistras. Tai plačių humanitarinių ir meninių interesų asmenybė, aistringas kolekcionierius, kuris plėsdamas namuose esančią sukaupia puikią asmeninę senųjų kaligrafijos, tapybos, bronzos senienų kolekciją. Visą gyvenimą vengia tarnybos mongolų dinastijai.

Savo vyresnio brolio daoizmo pasekėjo paveiktas suartėja ir artimai bendrauja su Maošan kalnuose gyvenusiais atsikyrėliais, studijuoja meditaciją ir daoistinius tekstus. 1332 m. dvidešimt dienų praleidžia vadinamuose „tylos namuose“. Ni Zan garsėja gyvenimo ir kūrybos principų vientisumu, pasišventimu „meno kelio“ ideologijai. Įvairiais gyvenimo tarpsniais prie jo prilimpa įvairios pravardės, pavyzdžiui, „Ramusis“, „Debesų ir miškų vaikas“. Dailininko kūryba neatsiejama nuo jo charakterio ir gyvenimiškosios biografijos pėdsakų. Ni Zan užsispyrusiai ir tvirtai laikėsi užsibrėžtų kūrybinių nuostatų ir idealų. „Apmąstymuose apie tapybą“ jis rašo: „Neseniai, kai buvau mieste, mane supo žmonės, kurie norėjo priversti mane tapyti taip, kaip jiems norėjosi, ir, dar daugiau, paskyrė laiką, šio uždavinio įgyvendinimui. Aš girdėjau įvairius įžeidimus, tačiau likau savimi. Ar galima eunuchus kaltinti, kad jie neturi barzdos?“ (Ni Zan, 1975, p. 406). Jis menkai vertino rangus ir pinigų teikiamus privalumus, gyvenimo prasmę regėjo natūraliame gyvenime gamtos prieglobstyje, klajonėse ir mėgavosi besikeičiančiu gamtos grožiu.

1335 m. Ni Zan išparduoda savo šeimos turtą, gautas pajamas išdalina draugams, pažįstamiems ir atsisakęs visų oficialių įsipareigojimų apsigyvena atokioje vietovėje šalia didžiulio

Taihu ežero, klajodamas jo ir greta esančių vandens telkinių apylinkėmis, surasdamas prieglobstį draugų namuose arba atokiuose vienuolynuose. Žmonėms, pas kuriuos vieši, savo tapiniais ir kaligrafijomis. Paskutiniuosius dvidešimt vaisingiausių savo kūrybinės evoliucijos metų praleidžia atsiribojęs nuo išorinio pasaulio, pasišvęsdamas tapybai, kaligrafijai ir poezijai. Rašytiniai šaltiniai teigia, kad šis linkstantis į vienvatę ir filosofinius apmąstymus tapytojas pasistatė sau vienvatės ir švaros kabinetą, kuriame saugojo savo senų kaligrafijos ir tapybos kūrinių kolekciją. Čia jis išgyveno dvasios nušvitimus ir kūrė tylos ir rimties dvasios kupinus elegiškus peizažus. Po Yuan dinastijos žlugimo ir Ming įsiviešpatavimo 1368 m. jis nustojo slapstyti, tačiau po žmonos mirties toliau blaškėsi po šalį, 1374 m. sugrįžęs į gimtinę mirė.

Ni Zan tapybinės estetikos šerdis yra prėskumo kategorija, o idealas – Mi Fu, jo neįprasta tarsi šepečiu ar sausu tušu eskiziška tapymo technika. Visi iki nūdienos išlikę šio dailininko kūriniai yra atlikti monochrominės tapybos technika. Beveik visuose vyrauja tie patys vandens, apnuogintų medžių grupelių ir kalnų virtinių tolumoje asketiški motyvai. Jis vengia vaizduoti žmones, apsiriboja tik eskiziškais pastatų motyvais. Jam svarbiausia yra perteikti savitai suprastą asketišką, kupiną vienvatės ir ilgesio nuotaikų poetiką.

Jis itin vertina Mi Fu ir Mi Yuren pasekėjo uigurų kilmės tapytojo akademijos nario Gao Kegong (1248–1310) ir jo bičiulio Zhao Mengfu kūrybą. „Gao Kegong – vienas iš tų retų žmonių, kurie nutolsta nuo vulgaraus pasaulio ir rūpestingai plėtoja savo talentą. Jis gyvena labai kuklų gyvenimą Handžou [...] Tarp dabartinių peizažo meistrų tik Gao Kegong savo gyvenimo būdu ir veikla pasiekia tikrą rimtį; Zhao Mengfu – savo ryžtu, drąsiu štrichu; Huang Gongwang – originalumu; ir Wang Meng – subtilumu ir rafinuotumu. Jie išsiskiria nepakartojamais bruožais. Ir aš nieko kito negaliu apie juos pasakyti, vien susizavėjimo kupinus pagyrimus“ (Ni Zan, 1975, p. 406).

Kaip ir Mi Fu savo paveiksluose formuodamas vaizdinių sistemas daugiau remiasi ne linijiniu piešiniu, o išplautomis spontaniškai besiliejančiomis popieriuje ar šilke šlapio tušo formomis. Dailininkas tapiniams renkasi minkštą su faktūra popierių, kuriame bet kuris



Ni Zan. Medžiai Yushan upės slėnyje.
1371 m. Tušas, popierius

jautriausias teptuko prisilietimas palieka aiškius pėdsakus, reaguoja į jautriausius tušo atspalvius. Dailininko vaizdiniais būdingas formų jautrumas, grafiškų linijų trapumas, tobulai panaudotos tuščios erdvės meninės išraiškos galimybės.

Savo monochrominiuose peizažuose Ni Zan, remdamasis santūria prėskumo estetika, siekia tikrovės numedžiaginimo, vaizduoja atokius ir ramius gamtos kampelius. Jis tapo beveik išimtinai įstrižai laikomu teptuku, tai suteikia galimybę sumažinant paspaudimą išgauti šviesesnį ir laisvesnį spontanišką „sausą“ lanksčių ir laužytų linijų šviesų kontūrinį piešinį. Jo peizažų tapymo stilius išsiskiria glaustumu, jautriu piešinio audinio niuansuotumu, subtiliais štrichais ir asketiškumu. Pasirinkdamas neryškius, pilka kasdienybę dvelkiančius motyvus jis perteikia savo asketišką pasaulėjautą, paprastumo ir dvasinio tyrumo ilgesį. „Tai, ką aš gerbiu tapyboje, yra paprastumas išaukštinto stiliaus greitų štrichų. Joje nėra noro pasiekti išorinio panašumo, o tik siekis suteikti sau malonumą“ (Ni Zan, 1975, p. 406). Jo subtiliai estetizuoti, asketiški, susvetimėjimu dvelkiantys, o neretai ir atšiaurūs monochrominiai eskiziška maniera tapyti peizažai yra tarsi be jokios žmonių gyvybės pėdsakų gamtos vaizdai. Čia vyrauja aukštas horizontas, įvairių upių pakrančių vaizdai su išretėjusių medžių grupelėmis arba tuščios erdvės, kurios neteikia žmogui nei prieglobsčio, nei šilumos. Paveikslai yra šviesūs, lyriški, jautraus grafinio piešinio, kupini erdvės. Dailininkas kuria minimalistinius peizažus, kaip pavyzdžiui, „Vandenys ir bambuko namelis“ (1343), kuriuose vyrauja prėskumas. Čia vaizduojamos varguolių šiaudinės trobelės, tiltai, retų medžių grupelės. Tapymo maniera jautri nervinga, gerai perteikia spengiančio vienišumo, melancholijos ir tylos atmosferą.

Charakteringas Ni Zano tapybos stiliaus pavyzdys yra paveikslas „Tolimas srautas ir šaltos pušys“ (apie 1370), dedikuotas artimam draugui, išvykstančiam tarnybai į kitus kraštus. Kūrimo aplinkybės sukuria šio kvadratinio paveikslo vyraujančią elegišką nuotaiką, vienvėdės, liūdesio ir atsiribojimo nuo slegiančių pareigų kūrybingai asmenybei svarbą. Panašios nuotaikos yra puikaus kompozicinio sprendimo su gausiais kaligrafijos elementais paveikslas „Mažytė dirbtuvė“ (1372), kuriame vaizduojami du vingiuojančios plačios upės krantai ir toluomoje stūksanti kalnų grandinė, priekiniame plane eskiziškai nupiešti keli išretėję medeliai ir panašaus į pavėsinę statinio kontūrai.

Vėlyvieji Ni Zan bambuko tapybos kūriniai išsiskiria spontaniška ir laisva tapymo maniera. Čia eskiziškumo įspūdis jo tapymo manieroje tampa dar akivaizdesniu. Potėpiai tikslūs, juntama kaligrafijos įgūdžius turinčio meistro ranka. Gyvenimo saulėlydyje tapytojas vėl daug dėmesio skiria literatūrinei ir poetinei kūrybai. Po mirties jis tampa vienu didžiųjų kinų tapybos autoritetų, kurio atsidavimas menui ir asketiška prėskumo estetinė vertė iškelianti monochrominė tapyba tampa XVII a. individualistų, ypač Shi Tao, idealu.

Huang Gongwang neodaoistinė peizažo koncepcija. Kitas didis Yuan peizažo tapybos meistras, kaligrafas, poetas ir teoretikas yra Huang Gongwang (1269–1354), kuris išgarsėjo

unikalia erudicija ne tik kaip tapytojas, tačiau ir kaip traktato „Peizažo tapymo paslaptys“ (Xiě Shānshuǐ Jué) autorius. Nuo jaunystės išsiskiria iš aplinkos unikaliais sugebėjimais, deja, dešimties metų tampa našlaičiu, tačiau išūnijamas ir globojamas kitoje šeimoje. Nuo jaunystės daug laiko praleidžia klajodamas po šalies provincijas, apsistodamas vienuolynuose, kuriuose turėjo daug artimų įvairias meno rūšis kultivuojančių draugų. Neretai kuriam laikui apsistodavo paskubomis suręstose lūšnelėse. Buvo šiltos prigimties žmogus ir viskuo, ką turėjo, dalindavosi su draugais ir svečiais.

Puikiai išlaikęs valstybinius egzaminus sulaukęs 23 m. nenuolankaus charakterio jaunuolis pradeda permainų kupiną valdininko karjerą. 1315 m., susižavėjęs neodaoizmo idėjomis, Huang Gongwang grįžta į gimtąsias apylinkes, pasišvenčia asketiškam daoizmo adepto gyvenimui atokioje lūšnelėje kalnų prieglobstyje. Žavisi daoistine mistika, verčiasi likimo spėliojimo praktika, domisi istoriniais ir literatūriniais teksta, bendrauja su daoizmo adepta ir opozicijoje mongolų dinastijai esančiais intelektualais. Priklausomai nuo dvasinių ieškojimų ir būsenų naudoja įvairius daoistinės pasaulėžiūros įkvėptus pseudonimus „Vieniša kalnų viršūnė“, „Gyvenantis kalnuose vienišoje viršūnėje“, „Rimtį pasiekęs daosas“, autoironijos kupiną „Didysis pamišėlis“ ir pan.

Intensyviai tapyti pradeda tik sulaukęs penkiasdešimties metų, jau turėdamas gerus įgūdžius kaligrafijos ir poezijos srityse. Nuo 1329 m. kartu su Ni Zanu įsijungia į neodaoistinių intelektualų ratelių veiklą, prie vienos Sudžou šventyklos netgi sukuria ir aktyviai dalyvauja neodaoistinės „tridalio mokymo“, arba „trijų religijų mokymo“, mokyklos veikloje. Artimai bendraudamas su Ni Zanu, Wang Meng perima jų dėmesį peizažo tapybai. Visur kelionėse netgi pasivaikščiojimuose mėgdavo pasiimti tušą, popierių, teptukus ir tik regėdamas dailininko dėmesio vertus gamtovaizdžius žaibiškai fiksuodavo juos savo kūriniuose. Jis reiškiasi išimtinai peizažo tapybos srityje ir iškyla kaip vienas didžiųjų vadinamosios „pietų mokyklos“ šio žanro meistrų.

Ankstyvajame tapybinės evoliucijos etape Huang Gongwang patiria dviejų X a. tapytojų Dong Yuan ir Ju Ran kūrybos poveikį, tačiau suformuoja savą asketišką ir santūriai subalansuotą tapymo stilių suformuoja vėlai. Jame išskirtinis dėmesys teikiamas tapymo technikos ir kompozicinių sprendimų subtilybėms, struktūrinių tapomų objektų principų išryškinimui. Vaisingiausias jo tapybinės evoliucijos tarpsnis skleidžiasi apie 1338–1347 m., kai artimai bendraudamas su kitais opozicijoje mongolų dinastijai esančiais menininkais, keisdamasis laiškais ir kūrinių jis sukuria monochrominius peizažus, kuriuose vyrauja didingi kalnai arba jų masyvūs kalnagūbriai.

Vienas brandžiausių šio kūrybinės evoliucijos tarpsnio kūrinių yra „Švarumas po netikėto sniego iškritimo“ (apie 1340), kurio įkvėpimo šaltiniu tampa keturi iš kaligrafijos genijaus Wang Xizhi kūrinių perimti hieroglifai. Šis šviesaus toninio sprendimo horizontalus peizažas



Huang Gongwang. Namai Fushan kalnuose. 1350 m. Tušas, popierius

tuometinės kinų tapybos aplinkoje išsiskiria formų muzikalumu, estetiniu rafinuotumu ir grafinio piešinio jautrumu. Jame, išskyrus mažytį intensyvios raudonos spalvos naudojamą fragmentėlį, vaizduojantį saulę, neaptiksime jokių kontrastingų spalvinių santykių. Visur vyrauja šviesios sniego ir dangaus spalvos, pagrindiniai peizažo ritminiai akcentai yra didingų kalnų prieglobstyje pasklidusios neskaitlingos belapių žiemos medžių grupelės, kurios sukuria ilgesio ir vienatvės atmosferą.

Visai kitoks yra monumentalesnis kontrastingas vertikalus peizažas „Devynios viršūnės po sniegu“ (apie 1347 m.), kuris kompoziciniu sprendimu ir vaizdine sistema primena Fan Kuan peizažus. Čia į antrą eilę nuslenka Huang Gongwang tapymo manierai būdingas reiklumas detalėms, o į pirmą iškyla skirtingų tapymo technikų ir manierų derinimas, grafiškumas ir skirtingų erdvinių planų subtilūs santykiai.

Paskutiniuosius aštuonis savo gyvenimo metus dailininkas apsistojęs pas bičiulį praleidžia įstabaus grožio kalno Fušan apylinkėse ir tapo įvairius jo etiudus. Čia gimsta jo horizontalus peizažo tapybos šedevras „Namelis Fušan kalnuose“ (apie 1347–1350), kurį galima laikyti jo kūrybos viršūne. Apie šio kūrinio atsiradimo aplinkybes jis rašo, kad „kaskart, kai jutau dvasinių jėgų antplūdį, aš žaisdamas vedžioju teptuku ritinėlyje, stengdamasis savęs nenuvarginti. Pamažu paveikslas plėtėsi ir įgavo detales. Aš dirbau lėtai, tarsi darydamas užrašus dienoraštyje. Taip praslinko trys ar keturi metai, tačiau paveikslas dar buvo neužbaigtas, todėl aš palikau jį kalnuose, kai klajojau po pasaulį. Paskui aš įsidėjau jį į savo kelionių maišą ir laisvomis valandomis ryte ir vakare, dirbau, neskubėdamas. Jei kas nors užvaldys mano paveikslą apgaule ar jėga, šie žodžiai padės jam suprasti, kiek pastangų įdėta į jį.“ (Maliavin, 1997, p. 234).

Iš tikrųjų Huang Gongwang santykis su savo kūrybos objektu labai skiriasi nuo daugumos dailininkų prioritetą, teikusių spontaniškam meninės kūrybos stiliui. Šio dailininko kūrybos procesas išsiskiria mąslumu, išskirtiniu dėmesiu pagrindinių paveikslo detalių

išbaigtumui. Toks atsakingas požiūris į svarbiausius tapybos meno komponentus paverčia „Namelį Fušan kalnuose“ ypatingos harmonijos paveikslu. Jo pirmame plane dešinėje yra masyvus nuožulnių formų kalnas, o toliau lanksti įlankos pakrantė, už kurios horizonte driekiasi vaizdingų kalnų grupės. Visur puikiai perteikiamas Yuan epochos tapybos meistrams būdingas plačių erdvių beribiškumo jausmas.

Vadinasi, Yuan epochoje kinų kultūroje išsiskleidusios nonkonformistinės su intraver-tiškėjimo ir subjektyvizmo augimu susijusios pakraipos suformuoja kaligrafijoje ir peizažo tapyboje daug svarbių reiškinių ir ryškių individualybių, kurios ilgam išlieka kinų dailės istorijoje. Po šio sukrėtimų tarpsnio kinų kaligrafijos ir peizažo tapybos istorijoje regimas atoslūgis. Vėlesnės Ming dinastijos valdymo metu dailės raida, nepaisant jos rafinuotumo ir techninio tobulumo subtilybių, jau palaipsniui praranda natūralaus atsinaujinimo galimybes. Dailininkai vis dažniau pasitenkina didžiųjų praeities peizažo meistrų stilių pamėgdžiojimu, todėl sulyg kūrybinės galios nuosmikiu stiprėja eklektiškumas.

TRADICIJŲ METAMORFOZĖS MING IR QING EPOCHOSE

Peizažo tapybos kanonizavimas

Ming dinastijos valdymo metu (1368–1644) šalis, išsivadavusi iš svetimšalių mongolų įtakos, palaipsniui įžengia į vėlyvojo feodalizmo epochą, kurioje beveik tris šimtmečius viešpatauja vietinės kinų kultūros tradicijos. Penktojo Ming dinastijos imperatoriaus Xuanzong valdymo laikotarpiu (1426–1435) vyksta daug svarbių poslinkių kultūros srityje, pirmiausia – atkuriamą Tapybos akademiją. Šalyje klesti du dideli tarpusavyje konkuruojantys kultūros ir meno centrai – Nankinas pietuose, Pekinas – šiaurėje, kurių kultūrinė svarba reiškiasi įvairiomis meno formomis. Kartu stiprėja tautinės kultūros vertė, o Tapybos akademijoje ir apie imperatorių rūmus susispietusiems įvairių sričių menininkams keliamas uždavinys atgaivinti didingų Tang ir Song dinastijų valdymo laikų meno tradicijas. Madinga tampa viskas, kas siejama su šių epochų kultūra. Šios estetinių skonų slinktis regimos ir oficialioje imperatorių rūmų remiamoje vaizduojamoje dailėje.

Reikšmingas šalies ekonominio gyvenimo, miestų kultūros, meno pagyvėjimo tarpsnis datuojamas antrąja XV a. puse ir XVI a. pirmąja puse. Tuomet akivaizdų pakilimą išgyvena žemės ūkis, prekybiniai santykiai, amatai, įvairios miesto kultūros formos, dailė, poezija, literatūra, muzika, kuriasi didžiuliai miestai, kurie gyventojų skaičiumi yra daug didesni nei Vakarų Europoje. XVI a. Nankino gyventojų buvo per milijoną, o Pekino – beveik milijonas. Miestuose sparčiai plėtojasi manufaktūrų tinklas, auga gamybos apimtys. Daug gaminama šilko, medvilnės, porceliano, popieriaus, įvairių metalo dirbinių, statomi galingi jūriniai prekybos laivai, kurie padeda išplėsti tarptautinę prekybą.

Kultūrinės ir meninės iniciatyvos šioje vėlyvojo feodalizmo epochoje persikelia į įvairius provincijos centrus, kuriuose buriasi naujos kaligrafų ir tapytojų pajėgos. Ryškėja dvi pagrindinės kaligrafijos pakraipos, kurios ir susipindamos, ir konkuruodamos skleidžiasi šimtmečiais. Tradicionalizmo nuostatas puoselėjantys meistrai konfrontuoja su individualių kaligrafijos stilių plėtojimo šalininkais. Tačiau nepaisant kūrėjų gausos šiame kinų kaligrafijos raidos tarpsnyje, regime daug epigoniškų ir beveik neaptinkame tokio lygio ryškių individualybių, būdingų Tang ir Song dinastijų valdymo laikotarpiams.

Pagrindiniais kultūros, estetinės minties ir dailės plėtojimosi židiniais tampa pietrytinės Kinijos Jangdzė upės baseino žemupyje išikūrę miestai. Čia iškyla du konkuruojantys kaligrafijos centrai; pirmiausia Sondziange (dabartiniame Šanchajuje), o vėliau Sudžou regione. Pirmajame tai – ankstesnės akademinės kaligrafijos tradicijas tęsiantys Song Sui, Song Ke ir Song Guang, o antrame – intelektualų tradicijas palaikantys, daug laisvesni daoistinės ir

čan estetikos principus išpažįstantys Chen Xianzhang, Zhu Yunming, Wen Zhengming, Tang Yin, Xu Zengqing.

Tapyba šioje epochoje sparčiai plinta, tačiau pripažįstant akivaizdų tapytojų gausėjimo faktą, negalima nepastebėti ir jų meninio lygio smukimo. Atsiranda daugybė naujų tapytojų, kurie kuria peizažą, „gėlių ir paukščių“, „žmonių ir daiktų“ tapybos bei iliustruojančiuose literatūros kūriniuose žanruose. Tarp minėtų žanrų vyrauja peizažo tapybos kūriniai, kurie praranda Song ir Yuan epochų dailei būdingą filosofinę apibendrinimo gelmę. Peizažo tapyboje išryškėjęs Song peizažų kanonizavimo procesas veda gyvybingumo silpnėjimo ir akivaizdaus meninės produkcijos lygio smukimo link.

Greta peizažo išsivysto pasakojamasis žanras, kurio pagrindiniai siužetai dažniausiai išplaukia iš klestinčios literatūros. Pastarojo žanro iškilimas liudija apie į vėlyvojo feodalizmo epochą įžengusios meninės kultūros demokratėjimą, augantį dailininkų dėmesį buitiniams temoms ir kasdienio žmonių gyvenimo klausimams. Tapyboje išpopuliarėja imperatoriaus rūmų ir feodalų remiamos daugiafigūrės kompozicijos, iliustruojančios literatūros kūrinius arba istorinius siužetus, klesti spalvingos dekoratyvios kompozicijos ir „gėlių – paukščių“ žanro kūriniai.

Ekscentriška Xu Wei kūryba. Viena ryškiausių XVI a. kinų ekscentriškos tradicijos kaligrafijos, tapybos, poezijos ir dramaturgijos figūrų yra Xu Wei (1521–1593), kita visuomenėje vartojama pavardė Wenchang, pagrindinis slapyvardis Tianchi, nes jis savo kūrinius pasirašinėjo apie 40 skirtingų slapyvardžių. Xu Wei gimė turtingo išsilavinusio valdininko Konfucijaus filosofijos žinovo šeimoje, kurioje tėvas dėjo daug pastangų suteikti savo sūnui įvairiapusių konfucinį ir meninį išsilavinimą. Jaunystėje išsiskiria unikaliais sugebėjimais, domisi įvairiomis sritimis: filosofija, politika, ekonomika, karo menu, reiškiasi kaip daug žadantis kariūnas, poetas, dramaturgas, kaligrafas ir tapytojas. Deja, keturioliktais gyvenimo metais prarasta motina, išlieka sunkia psichologine trauma. Vėliau ryškėja pirmieji tikriausiai maniakinės depresyvinės psichozės požymiai, kelis kartus jaunuolis nesėkmingai bando nusižudyti. Nepaisant unikalių sugebėjimų, jis aštuonis kartus nesėkmingai laiko egzaminus provincijos valdininko pareigoms užimti. Tiesmukiškumas, nesusilaikymas ir neprognozuojami poelgiai tampa neįveikiama kliūtimi augimui karjeros laiptais. Dvidešimt vienerių metų veda, tačiau po penkerių metų dėl pavydo įvykdyto mylimos žmonos nužudymo jis nušalinamas nuo užimamų pareigų, praranda draugus ir septynerius metus kali.

Grįžęs iš įkalinimo Xu Wei klajoja po įvairias šalies provincijas ilgai gyvena nutolusiuose nuo civilizacijos centrų vienuolynuose, lūšnelėse gamtos prieglobstyje. Atsiribojęs nuo išorinio pasaulio kuria skausmo ir dramatiškų išgyvenimų kupinas eiles, tapo paveikslus ir kaligrafijas. Pirmiausia išgarsėja kaip poetas ir kaligrafas, kurio kūrinuose jaučiamas stiprus daoistinių ir čan estetikos idėjų poveikis. Be eilių, sukuria daugybę esė, prozos ir dramaturgijos kūrinių,



Xu Wei. Gėlės ir kiti augalai. XVI a. Tušas, popierius

kuriuose vyrauja moters laisvės problema. Tačiau ilgainiui susižavėjęs intelektualų mokyklos atstovų kūriniais pagrindinį dėmesį sutelkia į tapybą ir sparčiai evoliucionuoja „gėlių ir paukščių“, augalų tapybos žanrų srityse. Tačiau ekscentriški, dvelkiantys ekspresyviu spontaniškumu ir atvirai konfrontuojantys su savo laikmečio skoniais Xu Wei kūriniai neturi paklausos. Galiausiai išgyvendamas dėl nenusisėkusios karjeros ir sugriauto gyvenimo jis miršta visų apleistas skurde.

Atsiribodami nuo kitų Xu Wei kūrybinės veiklos sričių pagrindinį dėmesį šiame skyrelyje sutelksime į jo vaizduojamąją dailę, kurios stilius savitumas glaudžiai siejasi su paties kūrėjo asmenybe. Tai – impulsyvi, pasiduodanti įspūdžiams, sunkiai prognozuojamiems poelgiams, lengvai psichologiškai pažeidžiama asmenybė, savotiškas ekscentriško Wang Gogh'o analogas kinų dailės tradicijoje. Savo maištingais spontaniško stiliaus, nukreiptais prieš akademinės tapybos ir kaligrafijos tradicijas kūriniais Xu Wei atvirai meta iššūkį vyraujančiai konservatyviai „atsisukimo į praeitį“ linijai, kuriai atstovauja kitas įtakingiausias šio laikotarpio dailininkas Dong Qichang. Iš tikrųjų imperatoriškų rūmų globojamos „Tapybos akademijos“ aplinkoje tuo metu vyrauja eklektiškumas prieš kurį, norėdami atgaivinti dogmatiską, normatyvią tapybą, sukiyla ne tik Xu Wei, tačiau ir įvairiuose provincijos kultūros centruose kūrę intelektualų tradiciją tęsiantys spontaniškos tapybos šalininkai.

Talentingiausiu šios opozicijos lyderiu, sukilusiu prieš akademinėje dailėje įsivyravantį eklektiškumą ir senų išsisėmusių dailės formų kanonizavimą, yra Xu Wei. Tai daugybės spontaniškų vaizduojamosios dailės kūrinių autorius. Jis demonstratyviai atsiriboja nuo akademinės dailės, kurios šalininkai tikrą meistriškumą suveda į pedantišką aiškiai apibrėžtų taisyklių laikymąsi vaizduojant visus peizažo, žanrinės ar gėlių ir paukščių tapybos motyvus. Xu Wei atvirai šaiposi iš daugybėje to meto tapybos vadovėlių pateikiamų detalių aprašymų, kaip taisyklingai vaizduoti kalnus, upes, miškus, atskirus medžius, paukščius, įvairiausias augalus, regėdamas tai kaip pasityčiojimą iš menininko kūrybinės dvasios polėkių.

Vienas ryškiausių Xu Wei kūrybos bruožų, greta maištingo nonkonformizmo, yra glaudus kaligrafijos, tapybos ir poezijos susipynimas. Ekscentriškos pulsuojančios galingu

energetiniu užtaisu kaligrafijos organiškai susipina su tapyba ir poezija. Šis aistringas įkvėpimo genamas poetiškumas akivaizdžiai regimas pasirinktų jam dvasiškai artimų tapiniams gėlių ir paukščių žanro tapybos motyvų traktavime, kuriame ryškus emocinis santykis su tapomu objektu. Šias savybes regime ir dailininko savitai perinterpretuojamuose peizažo ir žanrinės tapybos junginiuose, pavyzdžiui, paveiksle „Wang Xizhi. Gaudantis antlė“ jis kuria nepaisydamas tuomet įsigalėjusių akademinių žanro kanonų skirtingo formato intymius dvelkiančius kamerinius kūrinius. Šios savybės skirtingai skleidžiasi impulsyvia tapymo maniera nutapytame paveiksle „Vynuogės“, kuris žavi simetriška kompozicija ir efektingu neužpildytos erdvės panaudojimu ir visiškai kitokio stiliaus „Žuvyse“, kuriame vyrauja minkštos spontaniškų potėpių liejamos tušo dėmių formos.

Vienas mylimiausių Xu Wei tapybos motyvų yra paukščiai trapiuose žydinčios slyvos ląksčiose ekspresyvių formų šio medžio šakose. Kūriniuose be meistriškai nutapytų bambukų aptiksime daugybę besiskleidžiančių pavasario gaivumą primenančių gėlių motyvų. Savo rafinuotą meistriškumą Xu Wei sąmoningai maskuoja pabrėžtinu išoriniu „nemokšišku“. Tai ekspresyvos įvairiais pavidalais besiskleidžiančios linijos ir atvirų erdvių emocinės galios išnaudojimo meistras. Gaivališkų kūrinių stilius yra neįprastai ekspresyvus, netgi sakyčiau eskiziškas, išsiskiriantis demonstratyviu atsainumu, neretai savo neišbaigtumu beatodairiškai šokiruojantis suvokėją. Čia į muzikalių harmoningų linijų pasaulį netikėtai įsiveržia ekspresyvos laužytos, pabrėžtinai grubios savo netašyta faktūra, atsiranda plataus prisodrinto tušu paliekami riebių linijų ir išplautų dėmių pėdsakai, piešinys neįprastai pinasi su spontaniškos, ekspresyvos kaligrafijos elementais.

Tačiau išorinis Xu Wei tapymo manieros eskiziškumas, neišbaigtumas, grubumas, prėskumas tikrovėje yra labai apgaulingas, kadangi po demonstruojamo „nemokšiško“ skraiste, skleidžiasi didaus meistro nepriekaištingo stiliaus, linijos subalansuotos kompozicijos jausmo kupini spontaniški potėpia, kurie išsiskiria ekspresyvia energija ir charakteringomis subtiliai suaustomis hieroglifų struktūromis. Kaligrafija čia tampa neatsiejama meninių vaizdinių sistemos ir kompozicinio mąstymo dalimi.

Xu Wei pamėgta bambuko žanro tapyba yra glaudžiai suaugusi su ekspresyvia energetika pulsuojančiomis kaligrafijos meninės išraiškos priemonėmis. Pavyzdžiui, paveikslas „Bambukas“, kuriame vaizdinių kalba susipina su hieroglifų struktūrų sklaidos erdvėje principais. Nemažiau charakteringas tik jau kitokio pobūdžio kaligrafijos ir tapybos susipinamas regimas paveiksle „Grojimas liutnia po pušimi“. Xu Wei potėpis paviršutiniškai žvelgiant atrodo grubus, lūžinėjantis, o kartu ir spontaniškas ir laisvas; gaivališkame kūrybinės dvasios polėkyje sukurti potėpia išsiskiria energetiniu užtaisu ir linijinio piešinio sodrumu. Jis sugeba efektingai išnaudoti didžiulių neužpildytų erdvių emocinio poveikio suvokėjui galią. Šioje srityje Xu Wei, greta Ma Lin ir Ma Yuan, galima priskirti prie didžiausių

spontaniškos kinų tapybos meistrų, tik Xu Wei paveiksluose jaučiamas stipresnis energijos ir kaligrafizmo poveikis.

Jo pabrėžtinai ekscentriškas ir eskiziškas kūrybos stilius turėjo didžiulį poveikį daugeliui vėlesnių kartų dailininkų, iš kurių pirmiausia reikia išskirti du kinų dailės korifėjus Zhu Da, aštuonis ekscentriškus iš Jangdžou, ir Qi Baishi, kuris prisipažįsta, kad norėtų gyventi prieš 300 metų, kad galėtų nors ruošti dažus ir popierių šiam didžiam dailininkui. Xu Wei kūrybą taip pat dievino jautrus ir į meditaciją, atsiribojimą nuo išorinio pasaulio linkęs, gyvenęs salelėje ir pasišventęs kūrybai poetas Yuan Hongdao (1568–1610), kuris kaip brangenybę saugojo Xu Wei eilių rinkinį.

Dong Qichang žvilgsnis į tradiciją. Tarp šios epochos individualistų Ming dinastijos valdymo saulėlydyje originalumu išsiskiria dviejų tautinės kaligrafijos ir tapybos tradicijas siekusių atgaivinti ideologų kūryba. Tai – puikiai išsilavinęs, aukšto rango valdininkas, eruditas, didis senienų mėgėjas, čan estetikos šalininkas, rafinuotas kaligrafas, akademinės pakraipos tapytojas, vaizduojamosios dailės teoretikas Dong Qichang (1555–1636), kuris inspiruoja įtakingą senovės knygų ir kaligrafijos kūrinių kopijavimo sąjūdį ir antrasis jo artimas bičiulis – Zheng Fu (1622–1693), su kurio vardu siejamas jau mandžiūrų Qing dinastijos valdymo metu išsiskleidęs sąjūdis Hanxue. Jo esmė – susidomėjimas kinų kaligrafijos ištakomis Han epochos frotazuose. Zheng Fu, nerdamasis į kinų kaligrafijos istorijos studijas, ypatingą dėmesį skiria ankstyvuose bronzos dirbiniuose ir akmeninėse stelose sukurtų kaligrafinių užrašų tyrinėjimams. Iš čia plaukia rafinuotoms ir harmoningoms Tang kaligrafijoms svetimas grubesnis ir žemiškesnis, lyginant su Dong Qichang, jo kaligrafijos kūrinių stilius, kuriam būdingas skirtingų storių ir dydžių linijų derinimas. Originaliose akmeninių stelių užrašus primenančiose Zheng Fu kompozicijose sumaniai išnaudojamos neužpildyto ploto meninės išraiškos galimybės.

Tačiau iš šių dviejų menininkų ir teoretikų neabejotinai svarbesnis savo kaligrafo, tapytojo talento galia, estetinėmis idėjomis ir poveikiu vėlesnės estetinės minties raidai yra Dong Qichang, kuris tampa įtakingiausia Akademijos ir imperatorių rūmų aplinkos dailės gyvenimo figūra. Todėl detaliau apsistosime ties jo idėjų ir dailės palikimo aptarimu, kadangi tai svarbus Ming dinastijos pabaigos teoretikas ir dailininkas, kurio kūryboje akivaizdžiai skleidžiasi tie bruožai, kurie šiek tiek vėliau išsiskleis Qing dinastijos valdymo epochoje.

Dong Qichang gimė nekilmingo išsilavinusio provincijos mokytojo šeimoje. Nuo vaikystės išsiskyrė unikaliais gabumais, sulaukęs dvylikos metų išlaikė valstybės tarnybos kandidato egzaminą ir gavo vietą provincijos mokykloje, sulaukęs septyniolikos išlaikė valstybinį egzaminą ir dirbo privačiu mokytoju. 1589 m. pakviečiamas į imperatoriaus rūmus, kur užima įvairius postus, po metų tampa Akademijos nariu ir imperatoriaus vaikų mokytoju, rašo estetinius traktatus. 1604 m. prieš jį sukilus maištaujantiems Akademijos auklėtiniais

Dong Qichang atsistatydina ir pasitraukia iš rūmų aplinkos. Tačiau 1622 m. jo buvusiam mokiniui tapus imperatoriumi Tianqi (1620–1627) jis vėl, jau apsuptas garsaus kaligrafo, tapytojo ir meno teoretiko šlovės, grįžta į rūmų aplinką.

Nepaisant imperatorių rūmų aplinkoje įpras-tos duoklės konfucinės estetikos principams, Dong Qichang yra čan estetikos šalininkas. Jaunystėje jis daug dėmesio skiria čan kanono dalies „Deimantinės sutros“ studijoms. Iš čia plaukia įsitikinimas, kad tapyba pasitarnauja žmonėms ne tik teikdama vidinį pasitenkinimą, tačiau ir dvasinę būties suvokimo pilnatvę. Kita vertus, jis, kaip ir Mi Fu, Zhao Mengfu, yra paveiktas mistinio įsitikinimo, kad kiekvieno dailininko gyvenime ir kūryboje skleidžiasi jam dvasiškai artimo ankščiau gyvenusio menininko dvasia. Dong Qichang estetikoje susipina konfucinės, daoistinės ir čan teorijos principai. Savo estetines pažiūras dailininkas išdėsto traktatuose: „Tapybos prasmė“, „Apžvelgiant tapybą“ ir „Svarbiausi tapybos momentai“. Juose siekdamas apmąstyti tautinės tapybos istoriją, svarbiausius jos laimėjimus ir perspektyviausias tolesnės raidos kryptis Dong Qichang detalai aptaria pagrindinius ankstesnių periodų siužetus, motyvus, charakteringiausius iškiliausių meistrų stiliaus bruožus. Jis savitai aiškina kinų kaligrafijos ir tapybos istoriją, išryškindamas pagrindinius skiriamuosius konkrečių epochų vaizduojamosios dailės bruožus. Jo teiginys toks: „Jin meistrai pabrėžia grakštumą, Tang – techniką, o Song – reikšmę“.

Kita vertus, Dong Qichang pirmasis kinų estetikos minties istorijoje remdamasis ne tiek geografiniu, o pirmiausia pagal skirtingus dvasinius ir tipologinius meninius stilistinius požymius išskiria dvi pagrindines šiaurės ir pietų tapybos kryptis, apibūdina jų pagrindinius dailininkus ir skiriamuosius bruožus. Ir galiausiai, nors savo traktatuose aukština pietų tradicijos dailininkams būdingą spontaniškumą, dailininko kūryboje minėtos tradicijos kūrybinių principų plėtojimas įgauna konservatyvų ortodoksinį pavidalą, svetimą didiesiems praeities šios tradicijos meistrams. Iš tikrųjų kinų estetikos tradicijoje Dong Qichang reiškiasi kaip tradicionalizmo ideologas, praeityje regintis tikrąsias autentiškos kūrybos ištakas. Iš čia plau-



Dong Qichang. Atsiskyrėlio buveinė aukštai kalnuose. 1617 m. Tušas, popierius

čia įsitikinimas, kad visų perspektyviausių kaligrafijos ir tapybos tendencijų, stilių, manierų ištakas užuomazgų pavidalu galima aptikti didžiųjų praeities meistrų kūrinuose, kuriuos būtina įdėmiai studijuoti ir kopijuoti siekiant meistriškumo.

Dong Qichang pabrėžia genetinį kaligrafijos ir tapybos sąryšingumą. „Kaligrafijos meistras turi būti tapybos meistras, o tapybos meistras – kaligrafijos meistras.“ (Dong Qichang, 1965, p. 105). Tačiau kartu ir aiškinasi šių meno rūšių specifinius bruožus. „Hieroglifai, – rašo jis, – gali atsirasti patys savaime, paveikslai gi negali būti sukurti be pasirengimo. Tačiau ir hieroglifams reikalingas pasirengimas, ir tik vėliau jie atsiranda, tapybai taip pat būtinas pasirengimas, tačiau ir pasirengimas už tapybos ribų“ (Dong Qichang, 1965, p. 105). Čia kalbama apie sudėtingų kompozicijos principų ir daugybės kitų svarbių dailininkui principų įvaidymą. Jo estetikos šerdį sudaro savito kaligrafijos stiliaus kūrimo teorija, kurioje jis siekia suderinti akademikų, intelektualų ir individualistų estetines nuostatas.

Pasak Dong Qichang, kiekviena epocha išsiskiria savita stilistinių bruožų visuma, todėl „joks kaligrafas negali adekvačiai pamėgdžioti praeities stilių, jo nepakeitęs. Iš čia plaukia išskirtinė istorinio „atitikimo“ (he) ir „pakeitimo“ (bian) idėjų svarba. Atitikimas siejamas su staigiu sąmonės nuskaidrėjimu (nušvitimu), o paskui neišvengiamai vyksta konkrečių istorinių aplinkybių nulemtas „pakeitimas“. Šios Dong Qichang estetinės idėjos ir kūryba turi didžiulį poveikį konfucinės pakraipos vėlesnių kartų kinų ir japonų intelektualams.

Dong Qichang traktatuose daug dėmesio skiria menininko kūrybinio potencialo ir meninės kūrybos procesų problemų aptarimui. Iš šešių pagrindinių tapybos principų svarbiausiu jis laiko pirmąjį „dvasios skambesio“ principą, kuriuo jo įsitikinimu neįmanoma išmokyti „kadangi jis yra įgimtas, natūrali gamtos dovana“ (Dong Qichang, 1965, p. 104). Iš čia plaukia jo estetikai būdingas įkvėpimo kupino sudvasinto meno aukštinimas.

Dong Qichang ilgainiui tampa imperatoriškos akademijos nariu, įtakingu imperatorių rūmų aplinkos tapybos ir kaligrafijos ekspertu, kuris remdamasis konfucinės estetikos principais skelbia, kad tapyboje svarbiausi yra laiko išbandyti dėsniai, kuriuos būtina pažinti ir taikyti savo kūrinuose, o ne keisti. Vadovaudamasis šiais estetiniais principais jis pagrindinį dėmesį sutelkia į įvairių tradicinių imperatorių giminės nuopelnus vaizduojančių istorinių siužetų plėtojimą. Jo kūriniams būdingas ekspresyvumas, jautrus piešinio grafiškumas, tačiau kartu jis kuria ir imperatorių rūmų aplinkoje populiarius Ming epochai būdingus dekoratyvius peizažus, pavyzdžiui, „Keleiviai kalnuose“ (1600), kuriame vyrauja Fan Kuan stiliumi sukurtas milžinišką kalną vaizduojantis peizažas, slegiantis erdvės stygiumi. Jis taip pat kuria daug žaismingų dekoratyvaus stiliaus albumų lapų, kuriuose, pavyzdžiui, cikle „Aštuoni rudens vaizdai“ regimos laisvos improvizacijos didžiųjų praeities peizažo tapybos meistrų (Mi Fu, Dong Yuanas, Huang Gongvanganas ir kt.) motyvais. Panašūs yra

paveikslai „Peizažas senų meistrų (Wang Wei) stiliuje“ (1621–1624), „Peizažas Wang Mengo stiliuje“ (1621–1624), kuriuose pastebimas perkrovimas nereikalingomis detalėmis ir pretenzinga manjeristinė tapymo maniera.

Nors Dong Qichang tapyba ganėtinai akademiška, kaligrafija išskiria laisvu spontanišku poetišku stiliumi. Meistras nuo jaunystės kopijuoja didžiųjų praeities kaligrafų kūrinius, klasifikuoja juos pagal stilius, sudarinėja didžiųjų praeities kaligrafijos kūrėjų katalogus, rašo teorinius traktatus, kuriuose siekia išryškinti skirtingų epochų meno savitumą. Jo įsitikinimu, norint pasiekti tikram meistrui būdingo stiliaus laisvumo ir išraiškingumo, būtina gerai įsisavinti ankstesnių amžių dailės tradicijas, perprasti kaligrafijos, tapybos ir poezijos vieningumo principus. Tik geras Dzin epochos dailės ir Tang Wang Wei kūrybos principų įsisavinimas, jo įsitikinimu, padeda pasiekti tikram kaligrafijos ir tapybos meistrui būdingą meninio stiliaus rafinuotumą.

Dong Qichang vertina intelektualų nei akademijos narių estetines teorijas ir kūrybą. Jo idealas yra Mi Fu, kurio kūrinius įdėmiai studijuoja. Iš tikrųjų jo kaligrafijos stiliaus tapsmui didžiausią poveikį turi Mi Fu kaligrafijų stilius. Tačiau vengdamas tiesmukai imituoti savo dievaičio stilių jis jį eklektiškai apjungia su Tang ir Song dinastijų valdymo laikais viešpatavusiais kaligrafijos stiliais. Kaligrafijoje Dong Qichang tęsia Mi Fu, Zhao Mengfu ir Wen Zhemingo tradiciją. Daug ir atkakliai tobulindamasis kaligrafijos srityje ilgainiui jis iškyla kaip didis spontaniško kaligrafijos stiliaus meistras.

Paskutiniaisiais gyvenimo metais Dong Qichang sukuria įspūdingą horizontalų peizažo ritinėlį „Kalnai po iškritusio sniego“ (1635), kuriame vyrauja per visą paveikslo plotą nusidriekusios jautriu grafiniu stiliumi nutapytos didingų kalnų grandinės su retais gležnų medelių tarpais, o kairėje ritinėlio pusėje visą jo aukštį užima kaligrafinis užrašas. Jo vėlyvuosiuose kūriniuose vis akivaizdžiau būdingas eklektiškumas, manierizmas, netgi jausmingo sentimentalizmo elementai, kurie liudija apie kūrybinio nuosmukio tendencijų stiprėjimą. Tačiau nepaisant konservatyvumo, Dong Qichang idėjos ir kaligrafijos bei tapybos kūriniai turi didžiulį pasisekimą Kinijoje ir kiek vėliau Japonijoje. Tai paskutinė reikšmingą Ming dinastijos valdymo laikų estetikos ir dailės figūra, po kurios pasitraukimo ryškėja laikinas nuosmukis. Gilėjanti socialinė ir ekonominė Ming imperijos krizė nutraukia nuoseklią kultūros ir meno raidą, skatina galingus liaudies sukilimus 1628–1644 m., kurie po ilgų chaoso ir suirutės metų sužlugdo dinastiją, o kultūra ir menas įžengia į naują krizės tarpą.

Estetinių idealų kaita Qing epochos pradžioje

Naujos mandžiūrų dinastijos įsivyravimas Kinijoje nebuvo lydimas tokių destruktivių esminių socialinio ir kultūrinio gyvenimo pokyčių kaip mongolų, kurie radikalai laužė gyvuojančias gyvenimo normas. Po šio antplūdžio šalyje prasideda naujos svetimšalių mandžiūrų Qing dinastijos valdymo (1644–1911) epocha, kurioje užkariautojai yra priversti po karų ir valstiečių sukilimų nuniokotoje šalyje gilios krizės būsenoje esančių šalies valdymo struktūrų tobulinimui. Suvokdami realią liaudies sukilimų grėsmę nauji valdovai įveda liberalesnes mokesčių sistemas, skatina šalies gyventojus dirbti suiručių metais apleistas ir naujas žemes.

Ryškesnis imperijos kultūrinio pakilimo tarpsnis pastebimas, kai imperatoriumi tampa antrasis įžvalgumu ir strateginiu mąstymu išsiskiriantis mandžiūrų dinastijos valdovas Kangxi (1654–1722). Tai retos humanitarinės kultūros asmenybė, siekianti praktiškai įtvirtinti konfucianizmo skelbiamus „išmintingo valdovo“ ir „teisingo valstybės valdymo“ principus. Jis beveik be pokyčių perima Ming dinastijos valstybės administracinio valdymo sistemą, atkuria mongolų dinastijos panaikintą valstybinių egzaminų sistemą, konfucinių mokyklų tinklą. Kangxi skatina ne tik ekonomikos, bet ir daug dėmesio skiria kultūros, meno mecenavimui; jo valdymo metu ženkliai plečiasi rūmų meno kolekcijos, išplinta knygų leidyba, perleidžiama daugybė vertingų klasikinių tekstų, antologijų, kinų kalba skelbiami Vakarų misionierių ir mokslininkų darbai. Jo valdymo metu auga susidomėjimas Vakarų kultūra, mokslu, menu, aliejinės tapybos tradicijomis, Vakarų dailės kompozicijos principais, sudarinėjami įvairių mokslo sričių, estetikos, meno teorijos sąvada, domimasi indų ir Vakarų mokslo, meno laimėjimais.

Atgimus *Hanlin* akademijai pamažu atgimsta ir dailės tradicijos, akademijoje iškyla šešios ryškiausios kaligrafijos ir tapybos figūros Jin Kun, Sun Hu, Lu Zhan, Wu Yu, Zhang Qi ir Cheng Liang, tapyboje aktyviai reiškiasi Wang Shimino suformuota įtakinga „keturių Wangų“ (Wang Shimin, Wang Jian, Wang Hui, Wang Yuanqi ir prie jų prisijungusių dviejų kitų dailininkų Wu Li ir Yun Shouping kryptis, kuriai oponuoja du akademinės dailės opozicijoje esantys šios epochos genijai Schitao ir Zhu Da.

Kita vertus, XVII a. pabaigoje ir XVIII a. pradžioje aktyvėja ir kinų intelektualų bei menininkų ryšiai su Vakarų kultūros ir meno tradicijomis, o tai tampa svarbiu estetinės ir meninės kultūros raidos procesą kreipiančiu veiksmu. Šioje srityje iš Vakarų pusės, įtvirtinant stabilius kultūrinius kontaktus ir įveikiant įvairius rasinius prietarus, daug nuveikia jėzuitų misionieriai. Jie supažindina kinus su Vakarų civilizacijos laimėjimais ir kartu teikia Vakarams įvairiapuses žinias apie kinų civilizaciją. Imperatorių rūmų aplinkoje auga susidomėjimas Vakarų meno tradicijomis, aliejinis tapybos kūrinių tapo jėzuitų misionieriai, kurie supažindina kinų dalininkus su Vakarų aliejinės tapybos technika ir graviūrų (ofortų)

kūrimo, vakarietiškos linijinės perspektyvos, šviesotamos, erdvės iliuzijos perteikimo principais, pagrindiniais tapybos siužetais ir žanrais. Tačiau ši pažintis tuomet dar neturi ženkliausio poveikio kinų dailės raidai, kadangi tradicijos poveikis ir šimtmečiais kultivuotų dailės formų autoritetas atrodo nepajudinamu. Vakarų dailės tradicija buvo suvokiama kaip egzotiškas į išorinius efektus linkstančių dailininkų nukrypimas nuo kinų estetikos ir dailės tradicijos nubrėžtų raidos kelių.

Jau pirmuosius į Kiniją atvykusius Vakarų keliautojus ir misionierius stebina išsilavinusių žmonių, knygų ir meno kūrinių gausa, jų kolekcionavimo aistra ir didžiulės pinigų sumos, kurias vietiniai meno mylėtojai moka už, jų akimis žvelgiant, nieko vertus senovės metalo dirbinius, keramikinius indus, tapytojų ir kaligrafų naudojamus tušo laikymo unikalius dirbinius ar nedidelio formato šilko ritinėlyje, popieriuje be jokių rėmų nupieštus monochrominius kaligrafijos ir tapybos kūrinius.

Misionieriams kuklaus formato monochrominiai dailininkų kūriniai visiškai nedera su vakarietiškais požiūriais į tapybą, kurios neatsiejama dalis yra griozdiški puošnūs rėmai, spalvingumu spindinčių aliejumi nutapytų paveikslų medžiagiškumas. Kita vertus, juos stebina ir kitoks požiūris į dailės kūrinių. Vertikalūs šilke ar popieriuje nutapyti kaligrafijos ar tapybos kūriniai, kuriuose europiečiams iškart į akis krinta didžiulės neužpildytos erdvės, buvo dažniausiai tik konkrečiam laikui ar progai pasitinkant garbingus svečius iškabinami specialioje meno dirbinių eksponavimui skirtoje nišoje. Vėliau susukami į ritinėlius, neretai įpakuojami į kelias apsaugines dėžutes ir saugomi kaip brangenybės. Ilgus horizontalios formos tapybos ritinėlius ištraukia tik ypatingomis progomis ir žavisi jais ant žemų staliukų, o paskui vėl tvarkingai susuka, įdeda į dėžutes ir specialias jiems skirtas saugyklas.

Qing epochoje ryškėja seniau gyvybingų su rafinuotos aristokratijos estetiniais skoniais susijusių kaligrafijos ir tapybos tradicijų nuosmukis ir naujų eklektiškų tendencijų dailėje įsigalėjimas. Ryškėja esminiai pokyčiai ir meno žanrų raidoje, vyravę gilios metafizinės prasmės kupini peizažai meno rinkoje palaipsniui užleidžia savo pozicijas prekybininkų ir turtingesniame miesto gyventojų sluoksniui geriau suprantamiems skirtingų stilių spalvingiems ir dekoratyviems „gėlių ir paukščių“ žanro kūriniams.

Šiame kinų estetinės ir meninės kultūros raidos etape vėl atgimsta anksčiau išryškėjusios „šiaurės“ ir „pietų“ kryptys. Pirmoje vyrauja iš imperatorių rūmų remiamos Akademijos plintančios konservatyvios ir reakciją restauruojančios oficialią užkariautojų ideologiją palaikančios tendencijos, o pietuose užsimezgusiuose pagrindiniuose provincijos kultūros centruose ryškėja posūkis į tautinius idealus ir nacionalines dailės tradicijas. Būtent tradicijose kinų intelektualai regėjo galimybę išsaugoti tautinio kultūros ir meno paveldo gyvybingumą. Tačiau nepaisant esminio ideologinių ir estetinių pozicijų skirtumų, abi šias kryptis veikia objektyvūs visuomeninės politinės santvarkos reakcijos stiprinimo ir kūrybinės galios nuosmukio procesai, atsisakymas

nuo naujų estetinės minties ir meno raidos kelių, o abiem būdingas tas pats atsisukimas į praeitį, tik skirtingų kūrybinės veiklos orientyrų bei pamėgdžiojimo objektų ieškojimas.

Praslinkus kuriam laikui po mandžiūrų užkariavimo pradžios, daugelis nusišalinusių į kalnus ir vienuolynus kinų teoretikų ir menininkų grįžta į pagrindinius šalies kultūros centrus ir aktyviai įsijungia į šalies kultūrinį gyvenimą. Greta akademijos, estetinė mintis ir menas plėtojasi pagrindiniuose čan vienuolynų centruose, iškyla reikšmingi teoretikai, tapytojai vienuoliai Hongren, Kuncan, Badashanren (Zhu Da) ir garsiausias jau sulaukęs brandos Shi Tao, kuris po užsitęsios pauzės atsisakydamas asketiško vienuolių gyvenimo nuostatų lankosi pagrindiniuose kultūros centruose. Jo veikla pietinėje sostinėje Nankine ženkliai pagyvina šio kultūros centro kultūrinį gyvenimą, skatina naujų meninių pajėgų iškilimą. Qing dinastijos valdymo pradžioje išryškėjusias individualistines estetikos ir dailės tendencijas plėtoja teorinės minties, kaligrafijos ir tapybos srityse aktyviai besireiškiantys į paprastumą linkstantis Zhu Da ir ekspresyvus Daoji. Pastarojo dėka susiformuoja vadinamieji „Aštuoni keistuoliai iš Yangzhou“. Iš jų svarbiausi Jin Hong ir Zheng Xie ir Jin Dunxin, kuris kaligrafijoje prioritetą teikia kvadratinėms formoms ir kampuotoms linijoms.

Anchoi provincijoje iškyla vadinamoji „Anchoi mokykla“, kurios šalininkai prioritetą teikia „sausos tušo“ meninės išraiškos galimybėms. Kita įtakinga šio tarpsnio Nankino mokyklą pagal konkrečius stilistinius bruožus sunku tiksliai apibrėžti, kadangi į ją įeina skirtingus estetinius principus išpažįstantys dailininkai, susispietę apie rafinuotos kultūros intelektualą Zhou Lianggong (1612–1672). Iš šios mokyklos meistrų pirmiausia reikėtų išskirti du tapytojus, susijusius artimais draugystės ryšiais Chen Zheng (aktyvi veikla 1630–1670) ir Kuncan. Nankino tapybos meistrų pirmiausia Kuncan ir kitų individualistų kūryboje Fan Qi (1616–1695), Yuan Jiang (aktyvus kūrybos tarpsnis 1690–1724), rūmų tapytojo Fa Ruozhen (1613–1696) kūriniuose galima įžvelgti netiesioginį Vakarų tapybos tradicijos poveikį.

XVIII a. pirmoje pusėje iškyla ir skleidžiasi visą amžių Wang Shimino suformuota akademine tapybos kryptis, kurios branduolį sudaro keturi Wangai: Wang Shimin (1592–1680), Wang Jian (1598–1677), Wang Hui (1632–1717), Wang Yuanqi (1642–1715) ir prie jų prisijungę du kiti dailininkai Wu Li (1632–1718) ir Yun Shouping (1633–1690). Literatūriniuose šaltiniuose jie vadinami „keturiais Wangais ir Wu bei Yun“. Penki iš jų įgauna šovę didžiųjų savo epochos peizažo tapybos meistrų, o Yun Shouping'as reiškiasi beveik išimtinai gėlių tapybos srityje. Jų kūryba aprėpia Mingų dinastijos saulėlydį ir Qing dinastijos valdymo pradžią, kai tapyboje stiprėja eklektiškumo tendencijos.

Analizuojant Qing epochos vaizduojamosios dailės estetikos ir meno raidą, tikslinga prisiminti šioje epochoje iškilusią ekscentrikų tradiciją. Prie šios pakraipos kūrėjų priskiriama apie trisdešimt žinomų dailininkų, iš kurių svarbiausi yra trys Gong Xian (apie 1599–1699), Kun Can (1612–apie 1674), Zhu Da (Bada Shanren, 1626–1705). Dar Qing dinastijos valdy-



Wang Shimin. Peizažas. 1670 m. Spalvotas tušas, popierius

mo pradžioje antrame pagal svarbą imperijos kultūros centre pietinėje sostinėje Nankino ir Jangdžou susiformuoja įtakinga aštuonių ekscentrikų dailininkų grupė: Gong Xian, Fan Qi, Zou Zhe, Wu Hong, Hu Zao, Gao Cen, Ye Xin ir Xie Sun, kuri niekuomet nebuvo įforminta. Visi jie yra savarankiškos turinčios pragyvenimo šaltinius asmenybės, kurios tapyboje pradeda profesionaliai reikštis jau sulaukę brandaus amžiaus. Jų kūrybą remia iš vietinės druskos gamybos praturtėję pramonininkai ir pirkliai. Senkant druskos atsargoms, svarbaus kultūros centro Jangdžou meninis gyvenimas blėsta.

Vėliau poetišką simbolinę ir metaforinę Gong Xiano tikrovės suvokimą peizažo tapyboje palaipsniui išstumia stiprėjančios realistinės pakraipos Shi Tao, Zhu Da darbuose. Greta Shi Tao, reikšmingiausia šio laikotarpio vaizduojamosios dailės figūra yra tolimas Ming dinastijos imperatorių giminaitis ekscentriškas Zhu Da (1625?–1705), kuris gaivališkai vienu metu reiškiasi kaligrafijoje, tapyboje ir poezijoje. Tai – monochrominės tapybos šalininkas, tapantis spontaniškus artimus vakarietiški akvarelės technikai išplautų formų „vandeningus“ paveikslus. Šis įvairiapusiškai išsilavinęs, viskuo besidomintis intelektualas gerai išmano savo pirmtakų kūrybą, itin vertina Guo Xi, Dong Yuan ir Huang Gongwang peizažus, gaivališkų

Xu Wei kūrinys, kurių pėdsakus, netgi „citas“ regime jo tapiniuose. Zhu Da ir jo aplinkos dailininkų potraukis spontaniškai kūrybinei saviraiškai liudija apie jų išsivadavimą iš kanonų, o neretai ir visišką akademinių tapybos kanonų nepaisymą.

Skirtingai nei Shi Tao, jis neslepia savo nepagarbaus požiūrio naujiems mandžiūrų valdovams. Atvirai reiškiamos pažiūros ir ekscentriška elgesio maniera nuolatos kelia problemų šiam menininkui. Kita vertus, dažnai piktnaudžiauja alkoholiu; kūrimas svaigulio būsenoje padeda išsivaduoti iš slegiančios nuotaikos ir išlaisvina jame slypinčias kūrybines galias, padeda pasiekti kaligrafijose ir tapiniuose ypatingą stiliaus išraiškingumą. Sekdamas savo idealu „pamišėliu Xu Wei“ Zhu Da sukuria savitą ekspresyvių kaligrafiško tapymo stilių, kuriame regimas demonstratyvus eskiziškumas. Jo tapiniuose regimas ribotas temų ir motyvų skaičius, čia vyrauja ekspresyvi kaligrafiška, kiek nervinga tapymo maniera, panašios kompozicinės schemas.

Daugelį metų artimai Shi Tao bendrauja laiškais su dvasiškai artimu „aštuonių ekscentrikų“ grupei priskiriamu Zhu Da, su kuriuo realiame gyvenime taip niekuomet ir nesusitiko. Tarsi tęsdami fengliu šalininkams būdingą giminiškų sielų glaudaus bendravimo tradiciją, jie siunčia vienas kitam ne tik laiškus, tačiau ir ką tik pradėtus neužbaigtus kūrinius, kuriuos pradėjęs vienas, užbaigdavo kūrybos procesą kitas. Shi Tao kultivuoja ir kitą fengliu ir intelektualų pamėgtą keitimosi su artimiausiais draugais geriausių paveikslų tradiciją. Abu jie savo kūryboje linksta į intymumą, todėl, skirtingai nei ankstesnių periodų dailininkai rečiau tapo didelio formato paveikslus ir pagrindinį savo dėmesį sutelkia į kamerinius albumo lapus, kuriuose spontaniškai išlieja savo išgyvenimus. Tokie nedidelio formato kūriniai reikalauja kitokio „artimo regėjimo“ ir glaudaus emocinio santykio su meno kūriniu. Tokia kūrybos forma išplinta vėlyvajame „aštuonių ekscentrikų“ grupės raidos tarpsnyje, kai šio sąjūdžio sklaidą paveikia Shi Tao, kuris paskutiniuosius gyvenimo metus praleidžia Jangdžou. Jo estetinės idėjos ir bendravimo stilius turi poveikį šios grupės nariams.

Paskutinis reikšmingas vėlyvojo feodalizmo epochos estetinės minties pakilimo periodas labai trumpas. Jis išryškėja pirmųjų Qing dinastijos imperatorių valdymo laikotarpiu (XVII a. pabaiga–XVIII a. pradžia), kai pasirodo ortodoksinei kryptčiai oponuojantys dviejų enciklopedinių mąstytojų individualistų – Shi Tao ir Wang Gai – veikalai. Šiuos ryškius prieš akademikų tradiciją sukilusius individualistinės pakraipos estetikus sieja daug bendrų požiūrių, neretai ne tik jų veikaluose keliamos problemos, bet ir atsakymai į jas yra labai panašūs.

Shi Tao „Vieningos linijos“ meno filosofija

Ryškiausia aptariamo laikotarpio estetinės minties ir vaizduojamosios dailės figūra yra intelektualų tradicijų tęsėjas Shi Tao (1642–1717/1718) – garsios Ming imperatoriškos dinastijos

palikuonis. Išlikę rašytiniai šaltiniai pabrėžia jo talento įvairiapusiškumą, aristokratišką elgesio manierą, tvirtą nenuolankų charakterį, polinkį į vienetvę, malonų bendravimo būdą su įvairių socialinių sluoksnių žmonėmis. Shi Tao pirmiausia yra universali asmenybė, išsiskirianti unikalia erudicija, originalia mąstysena, novatoriškumu, išsamiu čan, daoizmo, konfucianizmo filosofijos ir ankstesnės meninės kultūros raidos pažinimu.

1644 m. šalį užgrobus mandžiūrams mažametis Shi Tao rūpestingai slepiamas viename garsiausių čan vienuolynų pietinėje Kinijoje, kur augdamas gilinasi į filosofiją, kaligrafiją, tapybą, poeziją, sodų meno subtilybes. Shi Tao kūrybos tyrinėtojai polemizuoja dėl jo intelektualinės evoliucijos santykių su čan tradicija. Vieni pabrėžia jos neabejotiną poveikį ir vienuoliško gyvenimo svarbą jo gyvenimo būdai ir kūrybinei evoliucijai, kiti kalba apie vėlesnį atsiribojimą nuo jos. Remiantis jau pripažinimą įgavusio subrendusio Shi Tao tekstuose išsakytomis mintimis apie savo pasaulietines gyvenimo nuostatas, galima teigti, kad skirtingais savo gyvenimo tarpsniais jis išgyvena idėines ir stilistines metamorfozes, keičia savo gyvenimo būdą ir bendravimo su įvairiais socialiniais sluoksniais stilių. Nors išauga vienuolynų aplinkoje ir patyrė čan pasaulėjautos poveikį, tačiau vis labiau tolsta nuo religinių nuostatų ir save laiko pasaulietiniu intelektualų tradicijas plėtojančiu kūrėju.

Kaip bebūtų su čan adeptais jį sieja daug pasaulėžiūrinių nuostatų, estetinių idealų, galime prisiminti čan adeptams būdingas dvyliką metų nuo 1666 iki 1678 m. užtrukusias klajonės vaizdingais Pietų Kinijos kalnų keliais. Kita vertus, greta akivaizdžios čan idėjų įtakos, jo estetinėse pažiūrose ir kūryboje nesunkiai aptiksime ir paskirus konfucianizmo bei daoizmo estetikos poveikio elementus. Nuo 1980 m. Shi Tao beveik dešimtmečiui apsigyvena kultūros ir meno centre Nankine, kur artimai bendrauja su daugeliu to meto intelektualų ir menininkų. 1893 m. persikėlęs į Jangdžou daug dėmesio skiria sodų menui, jo nuopelnai šioje srityje apvainikuojami čia sukurtu šio meno šedevru „Dešimties tūkstančių akmenų sodų“.

Ilgainiui Shi Tao tampa plačiai pripažintu tapytoju, kaligrafu, sodų meistru ir meno teoretiku, kuriam iš daugybės pseudonimų labiausiai prilimpa autoironija dvelkiantis „Kartus moliūgas“. Jo traktatas „Pokalbiai apie tapybą“ yra vienas svarbiausių daugybę pamatinių estetikos problemų gvildenantis conceptualus tekstas, kuris amžininkų neretai buvo suvokiamas kaip šio mąstytojo idėjas plėtojančių tapytojų grupės „aštuoni korifėjai“ estetinis manifestas. Tai originalaus giliai mąstančio ir savitai suvokiančio grožio ir meno esmę menininko conceptualus filosofinis tekstas, kuris tik savo medžiagos dėstymo pavidalu kartais primena analitiškai parašytus tapybos vadovėlius ir yra vienos styguojančios jo „vieningos linijos“ idėjos svarbą iškeliantis conceptualus sintetinis filosofinis tekstas, dialogas su supančiu pasauliu, gamta ir pačiu savimi, aiškinantis pamatines meninės kūrybos problemas.

Šis veikalas – tai tarsi ilgo nueito gyvenimo kelio ir jame kylančių minčių apie harmonijos, grožio ir meno esmę apibendrinimas. Geriausio Vakarų Shi Tao kūrybos žinovo Pierre

Ryckmano žodžiais tariant, „Shi Tao grindžia savo mąstymą peržengdamas laiko, kūrinų ir mokyklų ribas; jis nesidomi nei tapytojais, nei tapybos kryptimis, tačiau Tapytoju ir Tapyba, tiksliau išsireiškus Tapytojo kūrybiniu Aktu“ (Ryckmans, 1984, p. 5). Jo pamatinės meninės kūrybos problemas analizuojantis traktatas belgų sinologui yra „aukščiausia ir universali kinų estetinės minties išraiška“ (Ryckmans, 1984, p. 5). O Sirenas jį laiko kinų estetinės minties viršūne“ (Siren, 1965, p. 182).

Tokiame požiūryje neabejotinai yra tiesos, kadangi šis sudėtingas, daugiasluoksnis tekstas iš tikrųjų pasižymi teorinės minties brandumu, plėtojamų tezių sistemingu ir nuoseklumu. Minties gelmė čia jungiasi su spontaniškais minčių srautais, primenančiais minčių dėstymo stiliumi aistringą sąmonės srautą. Šis racionalaus ir emocionalaus srautų junginys apnuogina neįprastą kinų estetinei tradicijai teorinės minties plėtojimo būdą. Greta anksčiau aptarto Jing Hao traktato tai – neabejotinai vienas filosofiškiausių ir mįslingiausių su daugybe potekscių kinų vaizduojamosios dailės estetikai skirtų traktatų. Jame neaptinkame kitiems panašios pakraipos traktatams būdingų techninių rekomendacijų, nereikšmingų biografinių pasakojimų. Shi Tao cituoja taupiai, reikliai parinkdamas didžiųjų praeities mąstytojų mintis savo teiginių teoriniam pagrindimui.

Shi Tao estetika išsiskiria antiakademine orientacija, novatoriškumu, daugybės tradicinių idėjų originalia interpretacija. Nepaisant ryškaus novatoriškumo, Shi Tao puikiai supranta tradicijos svarbą meninėje kūryboje, todėl senovės tradicijų pažinimą suvokia kaip galingą kūrėjo ginklą. Trečiosios savo traktato dalies pradžioje jis rašo: „Senovė – tai pažinimo ginklas. Pasikeitimo esmė ta, kad pažinti šį ginklą, tačiau ne tapti jo tarnu. [Tik deja] aš neregį nieko, kas sugebėtų išnaudoti senovėje slypinčias pasikeitimo galias. Aš visada apverkiu tą senovinę kūrybos manierą, kuri remiasi tik senovės kūrinių pamėgdžiojimu, tačiau nesugeba keistis. Toks žinojimas pančioja. Žinojimas, kuris susiveda į imitaciją, gali būti tik susijęs su polėkių apribojimu. [Taip ir] junzi [Kilnus žmogus – A. A.] ar nesisemia jis iš senovės tik tam, kad atskleisti dabartį?“ (Shi Tao, 1978, p. 65).

Vadinasi, Shi Tao estetikai yra svetimas senovės mėgdžiojimo principas, pažindamas didžiųjų praeities meistrų kūrybos principus, stilių ir manieras jis pirmiausia regi svarbius pagalbinius dabaties pažinimo instrumentus. Pripažindamas senųjų meistrų meninės technikos plonybių pažinimo reikšmę, Shi Tao kartu pasisako prieš aklą sekimą nusistovėjusiais kanonais. Jis aktyvaus kūrybiško tikrovės interpretavimo šalininkas. Jo intelektualų tradicijas plėtojančioje koncepcijoje išskirtinė pagarba teikiama menininko išsilavinimui, erudicijai, praeities didžiųjų meistrų kūrinių studijoms, klasikinio išsilavinimo sistemą sudarančių mokslų ir menų pažinimui. Nors tikro meistro tapsmo eigoje čia pripažįstama didžiųjų praeities meistrų kūrinių kopijavimo būtinybė, kuri siejama su geresniu techniniu savo profesijos subtilių pažinimu, tačiau kartu pabrėžiama ir išskirtinė savito kelio ieškojimo svarba: „No-

ras bet kokia kaina tapti panašiu į koki nors meistrą primena norą maitintis jo maisto likučiais – man to per maža“ (Shi Tao, 1978, p. 65).

Svarbiausia autentiškos kūrybos prielaida čia siejama su vidinės vaizduojamojo reiškinio dvasios perteikimu. Šio sudvasinimo kokybė savo ruožtu tiesiogiai siejama su paties kūrėjo išprusimu, intelektualine kultūra ir techniniu pasivertimu. Shi Tao ypatingos reikšmės teikia menininko kūrybiniam arsenalui, jo meninės išraiškos priemonių savitumui, techniniam virtuoziskumui ir meninio apibendrinimo galiai. Taip pats būdamas neeilinio talento poetas, daug dėmesio skiria tapybos ryšiams su poezija, poetinio prado tapybos kūrinyje išryškinimui. Tikras paveikslas, jo įsitikinimu, turi atskleisti paveiksloto turinyje slypinčią poetinę mintį, kuri kūrinių



Shi Tao. Senoji šventykla. XVII a. pr. Spalvotas tušas, popierius

pakylėja virš kasdienybės ir suteikia jam dvasinį užtaisą. Tušas, įsiskverbdamas į teptuką, o per jį skleisdamasis šilko ritinėlyje ar popieriaus lapo erdvėje, turi suteikti kuriamam darbui dvasinį pavidalą. Kūrinio sudvasinimas čia traktuojamas kaip menininko profesionalumo, jo konkrečios meno srities techninių meninės išraiškos galimybių įvaldymo problema. „Tapyba gimsta širdies gelmėse – [nepriklausomai nuo to liečia tai] kalnų ir upių linijų grožį, žmonių ar daiktų, arba esmės ir charakterio paukščių, gyvūnų, žolių ir medžių... Neįmanoma įsiskverbti į pirmąjį principą, nei išsemti skirtingus [būties] aspektus, jei galutinai neįvaldai nekintamo mato – Vieningos linijos“ (Shi Tao, 1978, p. 61).

Jis yra pirmiausia didis peizažo tapybos meistras, kurio kūryboje ryški antiakademine tendencija, drąsus novatoriškumas, nuolatinis naujų nepramintų kūrybos kelių ieškojimas, potraukis eksperimentavimui. Jam dvasiškai artimiausias yra peizažo žanras, todėl ir jo dėmesio centre yra žmogaus santykio su gamta ir kitos peizažo tapybos estetikos problemos. Tekste daug svarstoma apie peizažo žanro savitumą, įvairias specifines jo problemas, tačiau jo pagrindinis dėmesys krypta ne į įvairių peizažo sudėtinių komponentų, detalių aptarimą, o į tai, kas juos visus sieja, aiškinimąsi. Skirtingai, pavyzdžiui, nei konfucinės estetikos šalininkai,

kurie gvildendami peizažo estetikos problemas atskiria kalnus ir vandenį, pirmuosius siedami su išmintimi, o antruosius su gerumu, Shi Tao teigia, kad kalnai yra vanduo, t. y. išmintis ir gerumas yra vientisa ir atvirkščiai. Iš čia plaukia išvada, kad vienybės principas yra aukštesnis ir svarbesnis nei skirties, kadangi atspindi universalią būties ir kosmoso procesų vienybę.

Pagrindinį peizažo tapybos meistro uždavinį Shi Tao sieja su pirmapradžio Dangaus ir Žemės vienybės įprasminimu, tačiau ir įspėja dailininkus dėl pavojų, kurie kyla siekiant kūrinuose išorinio grožio įprasminimo. Tokia kūrybos strategija, ypač jei ignoruojami pirmapradžiai kūrybos principai ir nepaisoma išsamaus tapybos technikos subtilybių pažinimo, neišvengiamai stumia kūrėją į nesėkmes. „Jei siekti tik pirmapradžio principo, esmės pažinimo, – pabrėžia jis, – ignoruojant [tapybines] priemones, techniką [tapybos] kūriniai tampa vidutiniškais. Senovės meistrai gerai žinojo šį pavojų – todėl siekė Vienio sintezės“ (Shi Tao, 1978, p. 73).

Akivaizdu, kad čia pasaulėžiūra turi didelės įtakos Shi Tao „didžiosios vienybės“ estetikai, kurioje ryškus novatoriškumas, gamtos ir žmogaus vieningumo, jo įsiklausymo į gamtos pulsą teigimas. P. Ryckmanas, detalai tyrinėjęs Shi Tao estetiką, pagrįstai traktuoja ją kaip „vientisos linijos“ filosofiją (Ryckmans, 1970, p. 11). Iš tiesų Shi Tao pasaulėžiūroje „vientisa linija“ yra simbolinė Visatos vienybės idėja, Absoliuto išraiška, padedanti menininkui priartėti prie Dao esmės. Šios vientisos linijos teorijos pradmenys aptinkami dar iki Tang epochos ir vėliau pasirodžiusiuose kaligrafijos estetiškuose traktatuose, kuriuose ji aptarinėjama įvairiais grynai techniniais, kompoziciniais, kosmogoniniais, filosofiniais, edukaciniais ir kitais aspektais. Juose vientisa teptuko linija kaligrafijos ar tapybos kūrinyje suvokiama kaip kūrybos proceso pirmapradis išeities taškas, elementariausia plastinės kalbos dalis iš kurios išsirutulioja kuriamo vaizdinio užuomazgos. Shi Tao skelbia neatsiejamą teptuko ir tušo vienybės principą, vadinamą *yin yun* ir teigia, kad be šių dviejų komponentų vienybės tapyboje ir kaligrafijoje vyrauja chaosas.

Senovėje, pasak Shi Tao, nebuvo jokių normatyvinių kaligrafijos ir tapybos kūrimo nuostatų, vėliau palaipsniui susiklostė konkrečios normos, iš kurių vieningos versmės išsirutulioja kaligrafijos ir tapybos menai. „Vientisa linija yra visų reiškinių šaltinis ir pagrindas. Jos pasireiškimo galimybė slypi [gamtos] dvasioje ir žmoguje. Tačiau vulgari asmenybė to nepajėgia suvokti. Todėl [pirmiausia] reikia nustatyti Vieningos linijos Taisyklę“ (Shi Tao, 1978, p. 60). Taisyklė, Shi Tao įsitikinimu, išplaukia iš pačios tapybos prigimties ir todėl meninės kūrybos procese iškilusias kliūtis pašalina pati tapyba. Kita vertus, jei yra taisyklė, vadinasi, autentiškoje kūryboje turi būti ir pakitinų galimybė. Iš čia plaukia jo išvada, kad pažinęs taisykles, patirsi sėkmę ir jas pakeitęs. Tačiau, kita vertus, jis skelbia, kad tobulas žmogus – nepaiso taisyklių. Pagrindinę „Vientisos linijos“ taisyklę Shi Tao išreiškia paradoksalia teze „aukščiausia taisyklė glūdi taisyklių nebuvime“ (Shi Tao, 1978, p. 65).

Vadinasi, čia plėtojama daoizmo ir čan teoretikų iškelta mintis apie visišką meninės kūrybos proceso spontaniškumą. Iš čia kyla įsitikinimas, kad bet kuri taisyklė turi natūraliai išplaukti iš konkrečių menininko uždavinių, ir jis pats privalo pašalinti kūrybos eigoje iškylančias kliūtis. Todėl ir kiekviena taisyklė čia apima begalinę potencialių pakitimų įvairovę. Kalbėdamas apie meninės kūrybos esmę, Shi Tao kviečia menininkus atsiriboti nuo paviršutiniško grožio suvokimo ir atskleisti giluminius, struktūrinius grožio principus, kuriuos jis, kaip ir P. Cézanne'as, įžvelgia paprasčiausiose geometrinėse formose (kvadratai, apskritimai). Šių pirmąjį struktūrų pažinimas, kompozicijos dėsnių panaudojimas padeda menininkui suvokti visumą. „[Kiek] toli jūs nežengtumėte, kaip aukštai nepakiltumėte, – teigia Shi Tao, – reikia pradėti nuo mažumės, [pirmo žingsnio]. Taip ir vieninga linija – ji aprėpia viską, iki toliausio ir nepasiekiamo. Vieninga linija galima perteikti išorinį vaizdą ir vidinę esmę, detale – visumą nieko neprarandant. Tik suvokus meno kūrinio idėją teptukas pajėgia išreikšti reiškinių esmę“ (*Ten pat*, p. 61–62).

Shi Tao gilus meno tradicijų pažinimas, meninių interesų įvairiapusiškumas, nuolatiniai eksperimentai ir persijungimai iš kūrybos vienoje srityje į kitą, sudėtingos novatoriškos stilistinės metamorfozės atsispindi visose jo kūrybinės veiklos srityse. Tačiau svariausias jo indėlis į kinų meno istoriją siejasi su dailės kūriniiais, kurie stebina meninės išraiškos formų įvairove. Jo kaligrafijos ir tapybos kūriniams būdinga kompozicinio mąstymo branda, visumos regėjimas, įvairių archaizmų, senovės stilių elementų novatoriškas panaudojimas. Jo pamėgtuose virtuoziška tapybos technika išsiskiriančiuose monochrominės tapybos kūriniuose susipina skirtingų tapybos manierų ir meninės išraiškos priemonių derinimas: ekspresyvios, grubios laužytos ir spontaniškos linijos susipina su plonais elegantiškais ir sodriais potėpiais, vos paspalvintais šilko ar popieriaus plotais, lineariniu piešiniu ir įvairių stilių štrichais. Shi Tao yra didis optinių iliuzijų ir apimtinių formų išgavimo meistras, kuris gruboka tapybos maniera maskuoja teptuko valdymo techniką.

Ekspresyviuose paveiksluose jis siekia maksimalaus kompozicinio kuriamų vaizdinių vientisumo; realūs eskiziška maniera nutapyti gamtos vaizdai čia jungiasi su stilizuotais žmonių ir pastatų vaizdais. Greta tapomų gamtos formų medžiagiškumo išryškinimo, skleidžiasi ir oro erdvės efemerškumas. Efektingos detalės jo paveiksluose tarnauja vientisam kompoziciniam sprendimui: daugybė atrodančių atsitiktiniais spontaniškų štrichų ir išplautų formų tušo dėmių čia jungiasi į vientisą sistemą, tapiniuose aktyviai panaudojama neužpildyto balto ploto emocinio poveikio jėga. Visur pulsuoja ir skleidžiasi energija, kuria prisodrinti ir alsuoja Shi Tao kūriniai. Jis be kaligrafijų kuria peizažus, įvairius augalus medžius, bambuką, gėles vaizduojančius motyvus, portretus. Neretai tai didelėje baltoje erdvėje nutapyti peizažo elementai su nemažiau paveiklo vaizdinei sistemai svarbiais kaligrafiniais užrašais ar jo paties sukurtais poetiniais tekstais. Pavyzdžiui, „Mingxianquano kaskados ir Hutouyano kalnas“, kiek kitoks yra 1697 m. nutapytas paveikslas „Pavasaris prie upės“, kurio viršutinė beveik trečdalis užimanti

paveikslo dalis yra skirta kaligrafiniams užrašams. Shi Tao kūrinys „Trobelė kalnuose“ žavi meistriškai užrašytu xingshu kaligrafiniu stiliumi.

Vadinasi, Shi Tao yra plataus kūrybinio diapazono intelektualų estetikos tradicijos atstovas ir neeilinio talento menininkas, kurio turtingą kūrybinį palikimą įvairiose meno rūšyse ir žanruose sunku įsprausti į vienos apibrėžtos krypties ar mokyklos ribas. Savo kūrybiniame kelyje patyręs įvairių gyvenimo aplinkybių poveikį, esminius pasaulėžiūrinių nuostatų, kūrybinio stiliaus pokyčius, Shi Tao produktyviai reiškėsi estetikos teorijos, tapybos, kaligrafijos, poezijos ir sodų meno srityse. Jis yra nekvestionuojamas savo meto kultūrinio gyvenimo lyderis, atsiskleidęs netikėtomis savo daugiabriaunio talento pusėmis. Shi Tao autoritetas ir vieta kinų kultūros istorijoje yra išskirtinė.

Wang Gai estetika

Shi Tao amžininko Wang Gai arba Wang Kai (tikslios jo gyvenimo datos nežinomos, o aktyviausias kūrybinės veiklos tarpsnis Nankine, manoma, yra nuo 1677 iki 1705 m.) estetika yra paskutinioji didinga vėlyvųjų viduramžių Kinijos enciklopediškumo išraiška. Wang Gai – labai įvairiapusė asmenybė, vienas žymiausių estetikos atstovų ir garsus archeologas, mokslininkas, poetas, tapytojas, kaligrafas, graveris, iliustratorius. Be traktato „Pokalbiai apie tapybą iš Cin-zai [?] paviljono“ (Hua yulu) [?], jis parašo įvadą ir kelias naujas dalis 3 tomų kinų tapybinės estetikos enciklopedijai „Apmąstymai apie tapybą iš garstyčios grūdo dydžio sodo“ (*Jieziyuan Huazhuan*) ir tiesą sakant, yra pagrindinis šio trijų tomų veikalo autorius bei redaktorius. Pirmasis šio veikalo tomas pasirodė 1679 m., o du kiti – 1701 metais.

Pastarasis daugelio autorių sukurtas monumentalus veikalas stebina ne tik savo užmoju, tačiau ir aktualių estetikos ir meno teorijos problemų aprėptimi. Jame apibendrinama šimtmečių kinų tapybinės estetikos patirtis, detalai aptariami įvairiausi dailės kūrinių kūrimo aspektai, pateikiama daugybė metodinių rekomendacijų. Analizuojami kompozicijos ir įvairiausių meninės išraiškos priemonių, teptuko valdymo technikos klausimai, kompozicijos, erdvinės perspektyvos, skirtingų planų išryškinimo, objektų apimties, šviesotamsos problemos. Greta aptarinėjamos ir bendresnės grožio esmės, meno prigimties, meno būties, funkcionavimo, menininko kūrybinio potencialo ir meninės kūrybos proceso problemos. Traktate ypatingas dėmesys skiriamas išsilavinimui, kuris suvokiamas kaip patikimas būdas išvengti kūryboje vulgarumo. „Kai nori išvengti vulgarumo, tuomet vienintelis kelias yra pareigingas mokymasis iš knygų. Moksliskumo ir knyginės kultūros dvasia pakylės, o turgaus ir vulgarumo – išnyks“ (Wang Gai, 1975, p. 380). Iš čia plaukia ir dėmesys teisingam dailininko auklėjimui, vertybinių nuostatų jame skiepijimui, taip pat tų meninės kūrybos kanonų ir taisyklių įsisavinimui,

kurių žinojimas ir laikymasis padėtų sukurti vertingus kūrinius. Svarbiausios idėjos čia neretai išreiškiamos poetiniais įvaizdžiais ir metaforomis.

Wang Gai estetikai būdingas sistemingumas, minties glaustumas, dialektikos pajutimas, skrupulingumas. Jis detaliai analizuoja didžiųjų praeities meistrų meninio stiliaus ypatumus, siekia paaiškinti šį savitumą apsprendusias priežastis. Tai lankstus dialektinio mąstymo principus įvaldęs meno teoretikas, kuris dažnai priešpriešina kraštutines tezes, atskleidžia jų vienpusiškumą ir taip išryškina savus požiūrius. Savo teiginius jis vizualiai pagrindžia pasi-
telkdamas per 200 iliustracijų.

Nors Wang Gai dėmesio lauke yra įvairios vaizduojamosios dailės kryptys, mokyklos, skirtingoms mokykloms priklausantys dailininkai, tačiau estetiniuose požiūriuose pirmiausia regima Wang Wei (701–761) ir kitų čan peizažo tapybos teoretikų įtaka. Iš Wang Wei jis perima panteizmą ir paprastumo poetikos aukštinimą, menininko minties prioriteto teigimą („mintis turi gimi anksčiau nei potėpis“). Norėdamas įteisinti dvasingos idėjų estetikos principus, jis kovoja su išplitusiomis dvasinių ir meninių idealų niveliacijos tendencijomis, matydamas neskoningume ir vulgarume intelektualaus ir dvasingo meno krizės prielaidas. „Geriau būti užsislendusiu ir išdidžiu, – rašo jis, – nei vulgariu, pasidavėlišku, besiorientuojančiu į turgaus lygį. Būdas išvengti vulgarumo, yra stropus knygų studijavimas“ (Wang Gai, 1975, p. 380). Šiame teiginyje atsiskleidžia ištikimybė intelektualiai kinų knyginės kultūros tradicijai.

Wang Gai estetikoje ryškūs čan panteistinės pasaulėžiūros elementai. Autentiška meninė kūryba jam neatsiejama nuo menininko jautrumo gamtos grožiui. Kiekviename gamtos reiškinyje, netgi akmenyje, jis kviečia dailininkus išvelgti tuos gyvybės pėdsakus, kurie įkūnija jų dvasią. Jo nuomone, akmenų tapybos paslaptis galima atskleisti vienu žodžiu – „jie gyvi“. Peizažo tapyboje jis regi galimybę atitrūkti nuo išorinio pasaulio tekamumo ir įprasminti aukščiausius dvasinius idealus. „Žmonės ir daiktai peizaže turi būti švarūs kaip gervės ar atsiskyrėliai kalnuose, – niekuomet neperkelkite į paveikslą miesto ir prekyviečių dvasios, kad nenugriautų paveikslo nuotaikos“ (*Ten pat*, p. 385).

Kaip ir daugelis jo amžininkų, Wang Gai gvildena sekimo kanonu ir laisvos kūrybos santykio problemą. Šią problemą jis sprendžia dialektiškai, atskleidžiamas skirtingų kūrybos kelių galimybes ir kartu parodydamas ribotumus. Jis kelia klausimą: kame slypi tikrosios kūrybos esmė – smulkiame pedantiškame kanonizuotų taisyklių sekime ar laisvame kūrybinės dvasios polėkyje? Atskleidžiamas meninės kūrybos dialektikos ypatumus, Wang Gai konstatuoja tiek visiškos laisvės nuo dėsnių negalimumą, tiek vienpusišką apsiribojimą kanono apibrėžta erdve. Nuosekliai kūrybos dėsnių pažinime jis regi būtiną menininko išsilaisvinimo iš kanonų kelią. „Jeigu nori tapyti laisvai be dėsnių, – rašo jis, – pirmiausia pažink juos. Siekdamas lengvumo, pirmiausia privalai įveikti sunkumus. Jei nori suteikti potėpiui paprastumą ir griežtumą, tuomet turi ranka įvaldyti sudėtingumus ir spindesį“ (*Ten pat*, p. 380). Bėgti nuo

bet kurių dogmatiškų taisyklių, kanonų – aukščiausias meninės kūrybos pašaukimas. Kaip ir Shi Tao, jis aukština meninės kūrybos spontaniškumą ir priešpriešina jį šaltam kanonizuotam akademiniam stiliui, kurį laiko svetimu tikrojo meno dvasiai.

Iš čia išplaukia ir Wang Gai mokymas apie meninės kūrybos proceso specifinius bruožus. „Vieni kalba apie kūrybos lengvumą, kiti apie sudėtingumus. Čia nėra sunkumų, tačiau nėra ir lengvumo. Vieni teikia pirmenybę metodui, kiti neigia jo reikšmę – Metodo nebuvimas blogai, o perdėm skrupulingas metodo prisilaikymas galiausiai dar blogiau“ (*Ten pat*, p. 372). Taigi, remdamasis meninės kūrybos dėsnų analize, Wang Gai išplėtoja teoriją apie du lygiagrečius iš esmės skirtingus meninės veiklos tipus. Pirmąjį – reikalaujantį įtempto sisteminio darbo, vadovavimosi tam tikrais normatyviniais nuostatais, taisyklėmis, kanonais ir antrąjį, kuriam būdinga laisva, spontaniška vidinių menininko sielos postūmių sklaida, kai meno kūriniai gimsta tarsi žaidžiant Abiem atvejais gal būti sukuriama vienodai reikšmingi meno kūriniai. Šiuos priešingus kūrybinės veiklos tipus jis iliustruoja dviejų kinų klasikinės tapybos korifėjų – Wu Daozi ir Li Sixuni – tapinių pavyzdžiais.

Wang Gai traktate aptarinėjami įvairių tapybos žanrų tapybos principai ir pažeriama daug taiklių ir vertingų rekomendacijų pradedantiems tapytojams. Wang Gai pataria vengti detalizavimo ir stengtis išsaugoti pasirinkto kūrybos stiliaus vientisumą. Tarp vaizduojamų žmonių ir pagrindinių peizaže tapomų paveikslo akcentų jis kviečia išryškinti jų vidinį sąryšingumą. Todėl ir paveiksluose žmonės turi būti vaizduojami taip, kad ir suvokėjas galėtų pasikeisti savo vietomis su vaizduojamomis paveiksle figūromis. „Žmonės ir daiktai peizaže, – pabrėžia Wang Gai, – turi būti tokie pat švarūs, kaip gervės, kaip atsiskyrėliai kalnuose, – niekuomet neperkelkite į kūrinius miesto ir prekyviečių dvasios, tam kad nesugriautumėte paveikslų nuotaikos“ (*Ten pat*, p. 385). Vadinasi, jis yra jautraus dvasingo meno šalininkas aukštai vertinantis tikros tapybos poetiškumą ir rafinuotumą, kurį, jo įsitikinimu, gali išryškinti iš didingų Tang ir Song epochų poetų perimtos ir kaligrafiškai tinkamoje paveikslo kompozicijos požiūriu užrašytų eilių fragmentai.

Shi Tao, Wang Gai – paskutiniai reikšmingi aptarto tarpsnio Kinijos estetikos minties ir dailės atstovai, kurių teoriniuose veikaluose kvalifikuotai sprendžiamos fundamentalios estetikos ir meno filosofijos problemos, o meninėje kūryboje regimi originalūs, novatoriški ieškojimai. Jų šalininkų veikaluose ryškus teorinės minties nuosmukis, problematikos menkėjimas, konservatyvių tendencijų, neaktualių formų ir vaizdinių išsigalėjimas. Silpnėjanti akademinės estetikos ir dailės įtaka siejasi su periodiškai atgimstančiais intelektualų estetikos proveržiais, kurių blėstanti galia juntama visą XVIII a., kai jos pagrindinius stilistinius bruožus perima analogiška, aktyviai besireiškianti japonų kultūroje bunjingos (nangos) mokykla.

Peizažo tapyboje su intelektualų estetikos tradicijos poveikiu susijęs individualizmo stiprėjimas skatina tolesnį nusistojusių akademinės dailės kanonų neigimą, subjektyvizmo

tendencijų pakilimą. Po Gong Xian, Shi Tao, Zhu Da ir „aštuonių korifėjų grupės pasitraukimo iš meninio gyvenimo horizonto kinų estetinė teorija ir dailė ilgam stagnuoja. Susidaro įspūdis, kad tradicinės kultūros ir dailės potencialas išsisėmė, jos raidą vis stipriau varžo konservatyvios akademinės nuostatos. Nors pasirodo daugybė epigoninių, dažniausiai mokomojo pavidalo estetinių ir meno teorijos traktatų, kuria gausybė įvairaus stiliaus dažniausiai „gėlių ir paukščių“ bei žmonių ir daiktų tapybos srityje dailininkų, kaligrafų, tarp jų neregime ryškesnio stiliaus kūrėjų. Jų kūrinuose skleidžiasi tos pačios į eklektiškumą klimpstančios senų temų ir motyvų variacijos.

„Naujosios“ dailės, kaip ji vadinama kinų menotyriniuose tekstuose, užuomazgos, vos pastebimai pradeda sleistis po ilgos eilinio atoslūgio ir nuosmukio fazės, tik XIX a. pirmaisiais dešimtmečiais, pietinėje šalies dalyje esančiuose kultūros centruose Nankine, Sudžou, o taip pat vis didesnę Vakarų kultūros įtaką patiriančiuose pajūrio pramonės ir prekybos centruose Šanchajuje ir Kantone (Guangdžou). Tačiau reikliau vertinant XVIII a. antroje pusėje ir XIX a. pirmoje pusėje vykstančius kinų kultūros, estetinės minties ir meno procesus, galima teigti, kad kūrybinės energijos išsekimo krizė tęsiasi iki moderniosios eros, kai sustiprėja sąveikos su Vakarų kultūros, estetinės minties ir meno raida ir jos inspiruotos įvairios reakcijos tik XIX a. antroje pusėje sukuria reikšmingus estetinės minties ir dailės pokyčius ir reiškinius.

XIX a. sukrėtimai ir jų poveikis estetinės minties ir meno raidai

XIX a. pradžios estetinė mintis ir menas patiria naujų sociokultūrinių lūžių ir aštrėjančios konfrontacijos su Vakarais poveikį. Nors ji plėtojasi veikiamą ankstesnių tradicijų, ypač Song neokonfucianizmo, kuri remia mandžiūrų dinastijos valdovai, tačiau gilėjantys socialiniai ir ekonominiai prieštaravimai neišvengiamai veikia jos raidą. Šis procesas yra lėtas, ne visada akivaizdžiai regimas, tačiau turi skausmingas pasekmes estetinei minčiai ir vaizduojamajai dailei, kurios vis stipriau grimzta į krizę, tarsi atsiribodamos nuo aktualių problemų sprendimo. Tai tradicinės kultūros ir meno nuosmukio metas. Iš tikrųjų įdėmiau pažvelgę į XIX a. pirmosios pusės estetinės minties ir dailės raidą, joje išvysime nedaug naujų figūrų, kurios apibendrinamos nueitą kelią ir akivaizdžius krizės požymius, brėžtų dar neregėtus estetinės minties plėtotės horizontus. Stiprėjant krizės suvokimui ir augant iš Vakarų plintančių idėjų poveikiui, estetinė mintis ir meninė kultūra tarsi užsikonservuoja, ignoruodama naujas šalies politinio ir kultūrinio gyvenimo realijas.

XIX a. pirmoje pusėje vis daugiau komplikuojasi Kinijos santykiai su ekspansiją į Rytų Aziją plečiančiomis Vakarų valstybėmis. Vienpusė iš Kinijos į Vakarus prekyba, kuri kaupia kinų imperijos išdui milžiniškas lėšas, tampa pagrindine gilėjančių konfliktų su Vakarų



Wu Changshuo. Keturių sezonų gėlės. XX a. pr. Tušas, popierius

valstybėmis, pirmiausia su ekspansiją plečiančia Didžiąja Britanija priežastimi. Vakarų prekyboje viešpatavusios Didžiosios Britanijos pirkkliai ieško prekių, kurios būtų paklausios didžiulėje Kinijos rinkoje, jie pasirenka opijų, kurio dar nuo VIII a. į Kiniją medicinos tikslais atveždavo arabai. Tačiau nuo XVIII a. per olandų faktorijas Rytų Azijoje opijus pradeda plisti Pietų Kinijoje kaip paklausus narkotikas. Britai, mėgindami kompensuoti milžiniškas išlaidas už kinų prekių importą, pradeda XIX a. pirmaisiais dešimtmečiais didžiulėmis siuntomis nelegaliai į kinų prekybos uostus iš Indijos pristatinti opijų.

Kinijos valdovai, traktuojantys opiumo kontrabandą kaip jos piliečius demoralizuojančią užsieniečių diversiją, 1839 m. apsisprendžia nusikalstamą prekybą opijumi nutraukti: imperatorius įsako pasienio tarnyboms konfiskuoti ir sunaikinti visas prie Kinijos sienų atgabentas opijaus partijas. Atvykus britų laivams, kinų kariuomenė apsupa jų prekybos faktoriją, konfiskuoja ir sunaikina didžiules opijaus siuntas. Kai 1839 m. Kinijos valdžia konfiskuoja ir sunaikina milžiniškus narkotikų kiekius, Didžiosios Britanijos vyriausybė, nepaskelbusi Kinijai karo, į Rytų Aziją nusiunčia galingą jūrinę eskadrą, kuri įsibrauna į Kiniją netoli Nankino, Jangdze upės žiotyse.

Taip išiplieskia tris metus užtrukęs pirmasis Opijaus karas. Britų artilerijos smūgiai priverčia kinus 1842 m. sėsti prie derybų stalo. Britai sugeba Nankino sutartimi primesti savo sąlygas. Po dviejų metų dvišales prekybos sutartis su Kinija pasirašo JAV ir Prancūzija. Ekologinių krizių, liaudies sukilimų, maro, bado iškamuota imperija tarsi palūžta, ir prasideda naujas sudėtingos kovos dėl nepriklausomybės nuo Vakarų išsaugojimo tarpsnis. Itin sunkių padarinių Kinijos ekonomikai turi beveik 15 metų šalį draskęs Taipinų sukilimas bei Antrasis opijaus karas (1856–1860). Pasirašyta nauja taikos sutartis užsienio prekybai atveria dar vienuoliką Kinijos uostų ir suteikia teisę Vakarų šalių piliečiams laisvai keliauti Kinijos teritorijoje.

Gilėjančios krizės sąlygomis kinų estetinėje mintyje išryškėja du skirtingi iškilusių problemų sprendimo keliai. Vienos pakraipos šalininkai išėitį iš krizės regi *radikaliame kultūrinio, meninio gyvenimo, institucijų modernizavime, naujų novatoriškų neretai su vakarietiškomis apraiškomis susijusių idėjų ir kūrybos formų plėtojime, o kiti – atsisukime į tautinės kultūros, estetinės minties ir meno tradicijas ir jų gyvybingo potencialo išnaudojime.*

Sukilę prieš tuometinėje dailėje įsiviešpatavusį kanonišką normatyvumą, epigoniškumą, naujos kartos dailininkai tiesmukai neatsiriboja nuo šimtmečiais gyvavusių dailės tradicijų, o siekia kritiškai iš naujos patirties pozicijų įvertinti socialiai aktualias jos tolesnes raidos galimybes ir apjungti ją su naujais estetiniais požiūriais ir išryškinti savo požiūrių savitumą. Iš daugybės šalyje iškilusių regioninių estetinės minties ir dailės pakraipų vyraujančias pozicijas įgauna Šanchajuje, Pekine ir Guangdžou besiformuojančios mokyklos. „Dailininkui, – teigia įtakingas Šanchajaus mokyklos lyderis Wu Changshuo, – būtina remtis savo mintimis. Pamegdžiojant išėjusius klasikus nesunku išgauti panašumą, tačiau tavo vieta bus už jų nugaros. Štai kodėl savitai teploju savo paveikslus, ranka laisvai sklendo, tarsi joje būtų šluota.“ (Wu Changshuo, 1969, p. 491).

Ryšėja esminis kultūrinio ir meninio šalies elito kultūrinių orientacijų skilimas. Viena kūrybinės ir meninės inteligentijos dalis amžių sandūroje siekia modernizuoti tradicines kinų kultūros, estetinės minties ir meno formas. Iš čia plaukia populiarėjančios *tradicijų reformavimo ir atsisakymo nuo „senojo pasaulio“ idėjos*. Jų oponentai, suvokdami kultūros tradicijų svarbą tautinio tapatumo išsaugojimui, atsisuka į nacionalines estetinės minties ir meno tradicijas. Galima teigti, kad šių dviejų skirtingų požiūrių į tolesnę kinų kultūros raidą susidūrimas nulemia tolesnę XIX a. kinų kultūros, estetinės minties ir dailės tradicijos raidą. Šios nuolatos polemizuojančios idėjinės pakraipos, susipynusios su socialinio visuomenės pertvarkymo idėjomis, vėliau išsilieja į valstiečių sukilimus ir nuožmius pilietinius karus.

Minėtomis visuomeninių idealų kaitos sąlygomis kinų estetinėje sąmonėje išryškėja ir terminais apiforminama esminė skirtis tarp nacionalines dailės tradicijas plėtojančių tautinių meno formų. Nepaisant esminių technikos, naudojamų medžiagų, estetinių principų, dvasinio turinio, simbolinio krūvio, estetinių, sociokultūrinių funkcijų skirtumų ir daugybės kitų veiksnių, abi šios tapybos tradicijos ir toliau įvardijamos *hua* terminu. Tačiau gilėjant konfrontacijai su besiskverbiančiais į šalių Vakarų tapybos estetiniais principais, kinų tapybos estetikoje išplinta *guo hua* (tiesiogiai išvertus „mūsų krašto tapyba“, arba „kinų tapyba“) terminas. Juo įvardijamas tradicinis kinų tušo tapybos stilius, kuris priešpriešinamas *shui mo hua*, t. y. Vakarų arba „užjūrio“ aliejinei tapybos tradicijai. XIX a. šių dviejų skirtingų tapybos tradicijų konfrontacija šalyje tampa akivaizdi. Kinų tradicinės tapybos samprata, lyginant su jos klestėjimo metu Song ir Yuan dinastijų valdymo epochomis, dabar jau patiria esminius pokyčius.

Tradicinėje tapyboje tolsta nuo Song tapybai būdingų peizažų monumentalumo, meninių vaizdinių sistemos gelmės ir vis svarbesniais tampa išoriniai efektingi, dekoratyvūs tradicinės tapybos aspektai būdingi menkesnei filosofinei užtaisai turintiems buitinio ir gėlių ir paukščių žanrų kūriniams. Tačiau tai netrukdo periodiškai atgimti įvairioms praeityje gyvavusioms tradicinės tapybos mokykloms, ryškesnėms jų asmenybėms, jų stiliaus, siužetų ar tapybinės technikos subtilybėms.

XIX a. antroje pusėje iškilusios literatūros poveikis skatina iš neturtingų liaudies sluoksnių kilusių talentingų dailininkų gausėjimą įsiveržimą į dailės gyvenimą. Todėl lyginant su gyvavusiais aristokratijos estetiniais idealais, tapyboje skleidžiasi glaudžiau susiję su kasdienio žmonių gyvenimo realijomis motyvai. Dėl tokių slinkčių *ženkliai stiprėja realistinės tendencijos, kurios pradžioje suvokiamos kaip agresyvi simbolinė klasikinės tapybos pobūdį griauianti naujovė, tačiau ilgainiui tampa, greta posūkio į dekoratyvumą, vienu charakteringiausių šio meto tapybos skiriamuoju bruožu.*

Vaizduojamosios dailėje XIX a. viduryje ir antroje pusėje reiškiasi daug skirtingų žanrų srityse kuriančių dailininkų. Geriausiai šio amžiaus dailės raidos tendencijas reprezentuoja (be sostinės) tradiciniai regioniniai kinų dailės centrai Šanchajus, Nankinas, Jangdžou, Handžou, Guandžou (Kantonas), kuriuose įvairiais pavidalais skleidžiasi nauji tradicinės kinų tapybos transformacijos procesai. Minėtuose miestuose susitelkę dailininkai tęsia juose anksčiau gyvavusios dailės tradicijas. Tačiau pagrindiniu kinų XIX a. antrosios pusės dailės centru, kuriame susipina šiaurinėje ir pietinėje šalies dalyje viešpatavusios dailės tradicijos, tampa Šanchajus.

Nuo XIX a. antrosios pusės, ypač po antro Opijaus karo, plačiai atsivėrusiais pasauliui pagrindiniais Kinijos užsienio prekybos vartais ir šalies modernizacijos centru tampa pramonės ir kultūros centras Šanchajus, kuriame buriasi intelektualai, menininkai, steigiasi jų organizacijos, pradeda veikti vakarietiški klubai, spausdinami laikraščiai ir knygos.

Čia vis tvirtesnes pozicijas įgyja savita tradicinius intelektualų ir ekscentrikų tapybos siužetus ir motyvus plėtojanti vadinamoji „Šanchajaus mokykla“ (*Haishang Huapai*, 1840–1920), kurios šalininkai, plečiantis išoriniams kontaktams ir augant įvairioms įtakoms, siekia išsaugoti senas tapybos tradicijas ir apjungti jas su savo meniniais ieškojimais. Šanchajaus mokykloje susiduriame su daugybe skirtingo talento, meninių interesų ir stilių asmenybių, kurias vienija noras išsivaduoti iš elitinių aristokratinės rūmų estetikos tradicijų ribotumo, paversti meną demokratiškesniu, suteikti jam naujų postūmių, padedančių išsivaduoti iš krizės, stagnacijos ir įvesti šiuolaikiškai skambančius motyvus.

Vienas didžiųjų Šanchajaus mokyklos atstovų, priskiriamų „nepriklausomųjų“ pakraipai, yra Ren Bonan studijų draugas Wu Changshuo (1844–1927), kurio įvairiapusė kūryba simbolizuoja vėlyvosios Qing epochos estetikos ir meno laimėjimus, o kartu atspindi charakteringas poimperinės estetikos ir dailės sklaidos tendencijas. Jis reiškiasi estetinės teorijos, tapybos, kaligrafijos, poezijos ir antspaudų graviravimo srityse.

Wu Changshuo estetinė teorija tiesiogiai išplaukia iš jo ilgametės kūrybinės praktikos įvairiose meno srityse. Pagrindinį dėmesį jis skiria menininko, jo kūrybinio potencialo, meninės kūrybos proceso ir išraiškos bei įvairioms pedagogikos problemoms. Realiame gyvenime jis išsiskiria kuklumu ir asmeniniu pavyzdžiu skiepia mokiniams pažinimo alkį.

„Aš kaip dailininkas, – kukliai teigia jis, – nedaug pasiekiau. Tačiau gerai man žinomas toks nekvestionuojamas įstatymas – „Te kalnai medžių bus panaudoti tavo teptukams, te – tušo jūrą išeikvosi“. Kalnai – tai juk senovinės upės! Upėse ir kalnuose paslėpti dvasios turtai. Argi tapyba yra jų išorinių bruožų perteikimas?! Knygas skaityk, užgriebk pačią esmę! Savo dvasią maitink – gal ko nors pasieksi“ (Wu Changshuo, 1969, p. 490). Jis kviečia sekėjus ir mokinius kryptingai formuoti savo kūrybinio tobulėjimo programą, atkakliai siekti tobulumo pasirinktoje kūrybos srityje iki meistriško meninės išraiškos galimybių įvaldymo. „Trejus metus, – prisipažįsta jis, – mokausi tapyti žydinčią *mei* [laukinę slyvą – A. A.]. Per tą laiką daug tušo išeikvojau. Apsvaiginta vyno mano dvasia drąsiai sklendžia. Tai, kas yra širdyje, – išlieju popieriaus lape. Kitų pajuoka manęs visai nejaudina“ (Wu Changshuo, 1969, p. 490).

Oponuodamas konfucinės estetikos nuostatoms, reikalaujančioms didžiųjų praeities meistrų šedevrų kopijavimo, jis nuolatos kalba apie kūrybinio akto natūralumą, būtinybę išsaugoti savitą požiūrį į pasaulį, nepasiduoti laikinoms išorinėms įtakoms. „Dabar štai vieni tik daro senovės klasikų kopijas. Tačiau ar šiuos klasikus slėgė kokios nors mokyklos?! Prozoje, eilėse, kaligrafijoje, tapyboje glūdi gelminė prasmė. Svarbiausia – pasiekti ją atkakliu darbu“ (Wu Changshuo, 1969, p. 491). Iš čia plaukia jo priesakas: „svarbiausia tapyboje – sugebėti pernešti ir išsaugoti save“ (Wu Changshuo, 1969, p. 491). Wu Changshuo laiko vienodai reikšmingus racionalius intelektualius ir emocionalių intuityvių pradus, kadangi suvokia, jog harmoninga šių dialektinių priešybių sąveika yra autentiškos kūrybos prielaida, padedanti menininkui sukurti meniškai įtaigius ir estetiškai vertingus kūrinius. „Kurdamas gaivališku tapymo stiliumi – nenutolk nuo taisyklių, kruopščiai ir subtiliai dirbdamas – neišbarstyk įkvėpimo“ (Wu Changshuo, 1969, p. 491).

Wu Changshuo estetikoje savitai išsiskleidusios tradicinės Šanchajaus mokyklos nuostatos jau XIX ir XX a. sandūroje išsisemia ir nepatenkina naujosios intelektualų bei menininkų kartos siekių. Tradicionalizmas estetikoje ir dailėje vis dažniau siejami su nepageidaujamomis dailės stagnacijos tendencijomis. Šalies ekonominis nuosmukis, išryškėjęs XIX a., nulemia vėlesnius šalies kultūros, estetinės minties ir meno stagnacijos procesus. Intelektualai ir menininkai ieško išeities ir mėgina įveikti vis akivaizdesnę su imperijos institucijų išsigimimu ir kultūrinės politikos nesėkmėmis susijusią krizę. Priklausomai nuo kultūrinės orientacijos, vieni ieško išeities gyvybingose tradicijos versmėse, kiti – vesternizacijos tendencijose, dar kiti tradicinio meno ir Vakarų dailės estetinių principų sintezėje. Tai skatina naujus kūrybiškumo proveržius.

TRADICIJOS SAULĖLYDIS IR MODERNĖJIMAS

Estetinės minties ir meno virsmai XX a. pradžioje

Naujo XX a. pradžia yra pereinamasis sudėtingų virsmų tarpsnis, kuriame kinų estetinės minties raidoje ryškėja esminiai poslinkiai. Jie siejasi su laipsnišku išsivadavimu nuo tradicinės estetikos ir meno teorijos normatyvinių nuostatų, klasifikacinės vertinimo sistemos, pripažįstama didesnė mąstytojų ir menininko kūrybinė laisvė, aktyviai skverbiasi nauji estetiniai idealai, meno formos. Stiprėjančios Vakarų estetinės minties ir meno poveikyje formuojasi naujos idėjos, kurios skatina tradicinių kinų ir Vakarų estetinių teorijų ir meninės kūrybos principų sąveiką. Per Japoniją Kinijoje auga susidomėjimas I. Kanto, F. Schillerio, Schopenhauerio, E. von Hartmanno, F. Nietzsche's ir kitų Vakarų mąstytojų estetinėmis teorijomis.

Vakarų estetikos idėjų suvokimas yra veikiamas vietinių tradicijų poveikio, kuris kartais sąlygoja savitą europietiškos estetikos idėjų interpretaciją. Tai suprantama, kadangi naujų idėjų recepcija skleidžiasi vietinių estetinių teorijų ir kategorijų erdvėje. Tradicinė kinų estetika plėtojasi atskirų meno rūšių dėsningumų teorinio apibendrinimo plotmėje ir ši diferenciacija išlieka nepakitusi iki XX a. pradžios. Tai akivaizdžiai regime estetikos traktatų pobūdyje, juose vyraujančių menotyrinių problemų laukuose. Tradicinė kinų estetika amžių sandūroje pirmiausia skleidžiasi menotyrinės estetikos pavidalu, todėl į Kiniją kartu su vakarietiškomis disciplinomis besiskverbianti abstrakčios ir spekuliatyvos vokiečių mąstytojų estetikos ir meno filosofijos teorijos susiformavusios kaip metafizinių sistemų sudėtinės dalys mažiau domina kinų meno teoretikus. Šis ne visada tyrinėtojų pastebimas kinų ir Vakarų estetikos idėjų srautų plėtotės skirtumas kelia europietiškų idėjų recepcijai Kinijoje papildomų sunkumų ir paaiškina atsirandančius nenuoseklumus ir neįprastas europietiškų estetinių idėjų interpretacijas.

Tiesa, Vakarų estetinių idėjų recepciją Kinijoje kiek palengvina tai, kad amžiaus pradžioje šalyje atsiranda teoretikai, kurie, siekdami įveikti kinų estetinėms teorijoms būdingą įvairių meno rūšių ir žanrų išsiskaidymą, formuoja į visuotinumą pretenduojančias estetines teorijas, bendrus vertinimo kriterijus, tikslina nusistojusias estetines kategorijas siekdami suteikti joms konceptualų pavidalą. Tam poveikį daro glaudėjantis vaizduojamosios dailės ir literatūros estetikos šalininkų bendravimas. Šios naujos estetinės minties raidos tendencijos regimos įtakingo mąstytojo, filosofijos istorijos, estetikos, literatūrologijos specialisto ir liberalizmo ideologo Liang Qichao (1873–1929) koncepcijoje. Jis įdėmiai studijuoja švietėjų ir vokiečių klasikinės meno filosofijos atstovų veikalus, parašo Laozi filosofijai skirtą knygą. Nuo 1920 m. dėsto Šanchajaus universitete ir dirba mokslinį tiriamąjį darbą Pekino universitete. Rem-

damasis ne tik Vakarų, tačiau ir japonų estetikos tradicija savo tekstuose įveda į akademinį diskursą *meiwen* sąvoką, regėdamas joje galimybę glaudžiau estetikoje susieti literatūros ir vaizduojamosios dailės estetikos tradicijas.

Svetimšalių mandžiūrų dinastijos valdymo saulėlydyje išryškėjęs gyvybingųjų kultūros tradicijų nuosmukis, aštrėjanti kova su stiprėjančia Vakarų ekspansija pagimdo kelis estetikos minties raidai svarbius sąjūdžius. Pirmasis siejasi su vis tvirtesnes pozicijas įgaunančios literatūrinės estetikos poveikiu vaizduojamosios dailės estetikai, kuris reiškiasi šių dviejų tradicijų suartėjimu bei universalesnių tikrovės apmąstymo formų paieška. Vaizduojamosios dailės srityje šį įtaką reiškiasi realistinių tendencijų ir literatūriškumo įtakos augimu. Svarbia šio tarpsnio estetikos minties figūra tampa estetikos ir literatūrologijos specialistas Lin Shu (1852–1924), kuris atlieka didžiulį kinų supažindinimo su Vakarų estetikos minties ir literatūros laimėjimais darbą. Pasitelkdamas tarpinius vertėjus jis adaptuoja 180 garsių Vakarų romanų į klasikinę kinų kalbą vertimus. Lin Shu paskelbia du solidžios apimties traktatus, skirtus literatūrinės ir vaizduojamosios dailės estetikos sąveikos problemoms. Meno rūšių įvairovėje svarbiausiomis jis laiko literatūrą ir tapybą, kurių pagrindinį tikslą regi kaip konfucinės etikos principų įtvirtinimą. Lyginamuoju požiūriu aptardamas kinų ir Vakarų tapybos tradicijas, mokslininkas išryškina skirtingus jų požiūrius į išorinio pasaulio vaizdavimą, estetikinius idealus, vertybinius kriterijus, meninės kūrybos principus. Lin Shu pateikia aštuonis literatūros ir tris tapybos kūrinių vertinimo kriterijus, aukština dvasinio prado perteikimo, idėjos, užslėptų prasmų, grožio ir kitų savybių perteikimo svarbą meno kūriniuose.

Antrasis aptariamo laikotarpio sąjūdis siejasi su nauja susidomėjimo Han epochos bronzos ir akmenų kaligrafiniais teksta atgimimo banga. XIX ir XX a. sandūroje stiprėjant kontaktams su Vakarais ir augant jų kultūros ir meno tradicijų įtakai kinų kultūroje, susiduria dvi priešingos pakraipos: *tautinė* ir *provakarietiškoji*. Jų energetinėje įtampoje ir neblėstančioje permainingai besiskleidžiančioje konfrontacijoje plėtojasi pagrindinės XX a. estetikos ir dailės raidos tendencijos.

Retrospektyviai žvelgiant į modernią Kinijos kultūros istoriją tenka pripažinti, kad beveik du trečdaliai XX a. šioje šalyje išvagoti didžiulių revoliucijų, karų ir kitų socialinių sukrėtimų, kurie stabdė natūralią kultūros, estetikos minties ir meno plėtotę. Gilėjanti socialinė ir politinė Qing imperijos krizė dėsningai pasibaigia daugiau nei du tūkstančius metų gyvavusios imperijos ir jos diegiamos uždaro feodalinės valstybės valdymo sistemos žlugimu. Tai apsprendžia daugybę skirtingų objektyvių veiksnių, kurie lemia po šio civilizacinio lūžio radikalius meno funkcijų, uždavinių valstybės gyvenime ir dailininko statuso pokyčius. Ch. Comentale pastebėjimu, „Dailininkas Kinijoje iki 1911 m. turi ypatingą statusą. Kaligrafija yra menų hierarchijos piramidės viršūnėje. Tai yra aukščiausia kūrybinės veiklos forma vertinama sąvokomis „dieviškas“, „išskirtinių gabumų“ arba „įstabus“ yra tos iškalbingos sąvokos kokybiniam šio meno

įvertinimui“ (Comentale, 2010, p. 9). Iš tikrųjų ilgai šalyje viešpatavusiose tradicinio meno formose ženkli dalis kaligrafų ir tapytojų yra tiesiogiai susiję su imperatorių rūmų užsakymais ir aptarnauja jų estetinius poreikius, kiti nėra priskirti šiam elitiniam valdžios globojamam sluoksniui. Todėl žlugus imperijai ženkli menininkų dalis praranda pagrindinį jų sąlyginai ramų gyvenimą garantavusį šaltinį.

Prasideda naujas tradicinės kinų estetikos minties ir meno raidos etapas, kuriame amžiais viešpatavusios iš imperatorių rūmų sklidusios kultūrinės iniciatyvos, estetiški idealai, kano-nai ir normatyvinės nuostatos praranda turėtą įtaką. Po imperijos žlugimo stiprėjant šalyje demokratizacijos procesams išsivaduoja iš buvusių griežtai reglamentuotų nuostatų įtakos, vis didesnę poveikį estetikos kultūros sklaidai ir meniniam gyvenimui turi įvairios besikuriančios kultūrinės ir meninės organizacijos, institucijos, kurios yra mažiau priklausomos nuo tradicinių valstybę valdančių biurokratinių struktūrų svėrų. Tai skatina atvėrimą svetimšalėms įtakoms, naujų meninių temų atsiradimą, jų ir motyvų liberalėjimą.

Naujame po imperijos žlugimo Kinijos gyvavimo laikotarpyje galime išskirti keturis skirtingus vieną kitą keičiančius tarpsnius, kurie tiesiogiai siejasi su esminiais socialinės politinės ir ekonominės šalies modernizacijos tarpsniais. Pirmasis Kinijos Respublikos gyvavimo tarpsnis (1912–1949 m.), kuriame šalyje ženkliai stiprėja Vakarų kultūros įtakos požymiai, regimi įvairiose estetikos ir meno kultūros srityse. Antrasis 1949–1976, kuriame vyksta daug sudėtingų socialinių eksperimentų, turėjusių neretai neigiamas pasekmes tradicinės kinų estetikos kultūros ir meno raidai. Trečiasis, nuo 1977 iki XXI a. pradžios, siejasi su radikaliomis tradicinių kultūros, mokslo, meno institucijų kaita, pagrindinių meno mokymo centrų reorganizavimu pagal Vakarų mokymo sistemų pavyzdžius, sparčia valstybinių muziejų ir privačių galerijų, naujų meno rinkos institucijų plėtoje. Ir ketvirtasis, nuo XXI a. pradžios iki dabarties tarpsnis, siejasi su aktyviu Kinijos skverbimusi į globalias institucines kultūros, mokslo, meno sistemas. Jam būdingas galingų meno rinkos centrų įsigalėjimas ir postmodernių meno formų įsivyravimas.

Visas poimperinis kinų estetikos minties ir meno raidos etapas siejasi su intensyviomis kinų kultūros tradicijos šalininkų atsako į Vakarų kultūros, estetikos ir meno tradicijai metamus iššūkius paieškomis. Ši tradicija XX a. išgyvena daug sudėtingų politinių, kultūrinių, socialinių virsmų, susijusių su krizėmis šalį valdžiusių politinių sistemų ir grupuočių, kurios sparčiai keičia viena kitą, sujaukdamos vidinę kultūros, estetikos minties ir meno raidos logiką.

Po imperijos žlugimo kinų estetinė mintis ir menas pirmiausia po imperijos rūmų akademinės sistemos griuvimo persikelia į aktyviausius periferijos turinčios anksčiau sukaupę meninį potencialą centrus, greta Pekino vis didesnę svorį įgauna Šanchajus, Nankinas, Handžou, Sudžou, Guandžou ir kiti tradiciniai meninės kultūros centrai. Kita vertus, estetinė mintis ir dailė formuojasi stiprėjančioje konfrontacijoje su Vakarų kultūros ir išsigimusiomis

konservatyviomis pasitraukiančiomis iš šalies politinės arenos feodalinės sistemos apraiškomis. Kinų kultūroje suaktyvėja „vakarietišku mokslu“ (*xixue*) šalininkų sąjūdis, sparčiai plėtojasi muziejų, įvairių menininkų asociacijų veikla, vakarietišku institucijų pavyzdžiu steigiasi įvairios dailių menų mokyklos ir universitetiniai estetikos ir meno studijų centrai. Pirmoji 1902 m. įgyvendinta japonų pavyzdžiu švietimo ir dailės disciplinų dėstymo reforma neįgyvendinama iki logiškos pabaigos. Stiprėjanti kinų švietimo sistemos, estetikos ir meno vesternizacija buvo veikiamą ir mokslinių idėjų augančios įtakos. Konfucinė ideologija ir tradicinė meno specialistų rengimo sistema, vakarietiškos modernizacijos ideologijos šalininkų diskredituojama ir atmetama kaip konservatyvi orientuota į praeitį gyvenimo programa, stiprėja Vakarų pragmatiškų filosofinių, pedagoginių, estetinių ir meninių idėjų poveikis, kadangi su naujomis modernesnėmis pasauležiūrinėmis nuostatomis siejama visuomenės pažanga, augančio nusi-vylimo tūkstantmečiais viešpatavusių konfucinių idealų ir vertybių galia sąlygomis.

Ir galiausiai radikalius kinų visuomenės sluoksnius, estetinės minties ir meno raidą veikia Rusijoje išsiplieskusios revoliucinės idėjos, radikalaus intelektualinio ir meninio elito siekiai demokratizuoti politinį, socialinį ir meninį šalies gyvenimą. Vakarietiškos ir nacionalistinės pakraipų šalininkų priešprieša ir konfrontacija, išryškėjusi dar imperijos saulėlydyje, nemažiau akivaizdi išlieka ir po jos žlugimo gyvavusios respublikos tarpsnyje, kuriame atsiveria naujos šalies gyventojų bendravimo su išoriniu pasauliu galimybės.

Pagyvėję kultūriniai ryšiai su pasauliu ir aktyvus Vakarų kultūros, estetikos ir meno tradicijų skverbimas ne tik keičia modernėjančios Kinijos kultūrą, tačiau neretai klibina jos tradicijos pamatus. Kita vertus, sąveikaujant su kitomis civilizacinėmis ir kultūrinėmis tradicijomis vyksta ir sudėtingi nacionalinės kinų kultūros, estetinės minties ir meno transformacijos procesai. Jaunos kinų kartos tapytojai, palengvėjęs ryšiams su kitomis šalimis, vyksta tęsti dailės studijų į Japoniją, Prancūziją, Vokietiją, Didžiąją Britaniją, JAV bei kitus kraštus ir tiesiogiai įsisavina aliejinės tapybos principus. Pagrindinių kinų ir kitų tautų tuometinių menininkų traukos centru tampa Paryžius, kuriame lankosi daug įtakingiausių kinų dailininkų, iš kurių pirmiausia reikia išskirti Lin Fengmian, Xu Beihong, Pan Yuliang, Sanyu (Chang Yu), Zao Wou-ki (Zhao Wuji), Liu Haisu, Chang Shuhong, Hua Tianyou, Pang Xunqin, Chu Teh-chun (Zhu Dequn), Wu Guanzhong, Yang Kai, Yan Shuiling ir kiti. „Šie dailininkai sukūrė labai reikšmingus kūrinius, kurie paveikia daugelio kartų dailininkų ir jų mokinių stilius“ (Comentale, 2010, p. 10).

Kita vertus, dėka intensyvėjančių dailininkų kelionių į Paryžių, kitus Vakarų ir Japonijos meno centrus, greta senų tradicinių kinų menininkų estetinio auklėjimo ir profesinio rengimo metodų, į šalį skverbiasi nauji vakarietiški ir japoniški, kuriuos skleidžia iš studijų užsienyje sugrįžę teoretikai ir menininkai. Šių poslinkių pėdsakus nuo 1912 m. regime kosmopolitinių idėjų paveiktuose šalies miestuose Šanchajuje ir Guandžou. „Gegužės ketvirtosios sąjūdyje“,

kuris suaktyvėja antrajame ir trečiajame dešimtmetyje Kinijos jaunimas rengia masines demonstracijas, kuriose reikalauja „mokslo ir demokratijos“ – dviejų dalykų jų akimis žvelgiant galinčių padėti reformuoti Kiniją. Tais pačiais metais svarbiu Šanchajaus ir šalies meninio gyvenimo įvykiu tampa „Vaizduojamųjų menų instituto“ įkūrimas, kuris paskatina pažangių meninių pajėgų konsolidaciją.

Šanchajuje, Pekine ir kituose miestuose kuriasi įvairios dailininkų draugijos ir grupuotės, kurių poveikis šalies meno raidai svarbus, kadangi juose greta modernizacijos tendencijų ryškėja ir atsisukimas į praeities dailės tradicijas. Pavyzdžiui, Wu Youru savo kūryboje siekia apjungti tradicinės kinų tapybos elementus su vakarietiškos tapybos principais. Jis tapo kiniškus siužetus vakarietišku interjeru ir baldų fone. Liu Haisu (1896-1944) eina siekdamas apjungti prancūzų impresionistų ir tradicinės kinų dailės principus, o dailininkas Wu Changshuo tapo su fotografija realistiškumu konkuruojančius portretus. Naujų tapybos modernizacijos tendencijų skverbimosi procesas ir su tuo tiesiogiai susijęs tradicinės kinų tapybos pozicijų silpnėjimo ir jos krizės gilėjimo tendencijos darosi vis akivaizdesnės XIX a. antrojoje pusėje.

Susidomėjimo Vakarų modernia daile pirmoji banga siejasi su Rytų Azijos dailės tradicijoms artimiausia paskirų impresionistinės dailės principų adaptacija kinų kultūros dirvoje. Gamtos pasaulio spalvingumą aukštinančios prancūzų impresionistinės dailės laimėjimus XX a. pradžioje skleidžia Lin Wenzheng, Cai Yuanpei, Liu Haisu, Dai Yue, Yan Wenliang ir kiti kinų estetinio lavinimo ir dalininkų rengimo sistemos modernizavimo ideologai.

Vakarų estetikos ir dailės modelio pranašumą tradicinio kinų atžvilgiu skelbia įtakingas kinų vesternizacijos, liberalizmo ir tradicinės estetikos ir meno disciplinų dėstymo modernizacijos ideologas unikalaus talento filosofas, estetikos žinovas, menotyrininkas, vertėjas, pedagogas Cai Yuanpei (1868–1940). Ši įvairiapusė asmenybė dar jaunystėje tampa imperatoriškosios *Hanlin* akademijos nariu, dirba įvairius kultūros, švietimo sistemos ir meno reorganizavimo darbus. 1907 m. išvyksta tobulintis į Vokietiją, kur Leipzigo universitete studijuoja filosofiją, estetiką, eksperimentinę psichologiją, meno istoriją. Būtent Vokietijoje klasikinės estetikos idėjų poveikyje formuojasi jo nauja pasaulėžiūrinė panestetinė sistema, kuri sureikšmina estetinio ir meninio išsilavinimo svarbą valstybės gyvenime. 1911 m. grįžta į Kiniją, kur 1912 m., tapęs švietimo ministru pradeda nuosekliai įgyvendinti savo šalies švietimo ir estetinio bei meninio auklėjimo sistemos reformų programą. Kilus reakcijai į radikalias švietimo ir meninio lavinimo sistemos reformas, Cai Yuanpei, nepritardamas prezidento Yuan Saikai politikai, atsistatydina iš ministro pareigų. 1913 m. jis išvyksta į Prancūziją, kurioje studijuoja prancūzų kalbą, gilinasi į meno istoriją ir dailės specialistų parengimo sistemą. 1916 m. grįžta į tėvynę ir dešimt metų (1916–1926) eidamas prestižinio Pekino universiteto rektoriaus pareigas tęsia pradėtas reformas.

1917 m. jis organizuoja „Dailių menų tyrinėtojų“ asociaciją ir pradeda šios srities specialistų rengimo reformas, skatina kinų ir Vakarų dailės tradicijų sąveikos eksperimentus,

remiasi prancūzišku meno specialistų rengimo sistemos modeliu, kuria naujas institucijas, skatina europinės tapybos aliejumi plėtotę, lygiagrečiai dėsto ir skelbia mokslo darbus. 1918 m. Pekino universitete įkuria tapybos studijų centrą. Jame pradedamos dėstyti Vakarų dailės disciplinos, kurios dėstomos pagal vakarietiškus specialistų rengimo principus. Jis pirmasis į savo vadovaujamą instituciją pakviečia ir iš Vakarų dailės disciplinų dėstytojus. Metams praslinkus tapybos skyrius taip išauga, kad išsiskiria į atskirą padalinį, lygiagretų tradicinei tušo tapybai. Cai Yuanpei įsitikinęs, kad būtina ilgai viešpatavusią imperinėje Kinijoje religinę auklėjimo ir švietimo sistemą pakeisti geriau naujus visuomenės poreikius atitinkančia modernia meninio auklėjimo ir dailės specialistų parengimo sistema. Jo reformų programos uždavinys „religijų pakeisti meniniu išsilavinimu“. Cai Yuanpei skelbia estetinių ir meninių vertybių pirmaeilę ir universalią svarbą, pabrėždamas kad tai pakeis kultūrinę šalies padėtį ir padės spręsti kitas problemas. 1918 m. jis teigia „Šiandien mes gyvename Rytų ir Vakarų kultūrinių mainų epochoje. Mes turime žinoti Vakarų kultūros savybes ir padėtį“ (Cai Yuanpei, 1997, p. 128.) Į konfucinius auklėjimo idealus jis žvelgia kaip atgyvena, kuri neatitinka naujos pasikeitusios šalies ideologinės ir kultūrinės situacijos. Todėl siekia konfucinio išsilavinimo sistemos suestetinimo ir skelbia nesuinteresuoto grožio estetinę vertę.

Rektoriaudamas jis jautriai reaguoja į XX a. pirmosios pusės sąjūdžio „Gegužės ketvirtosios judėjimo“ keliamus visuomenei uždavinius. 1919 metų gegužės 4 d. tūkstančiai studentų Pekino Tiananmenio aikštėje surengia plataus rezonanso šalyje susilaukusį protestą, pasipiktinę Versalio taikos sutartimi, pagal kurią Kinijos Šandongo provincija atiteko Japonijai. Pagrindine šio sąjūdžio idėja tapo reikalavimas Kinijoje modernizuoti kultūros ir švietimo sistemą, formuoti modernios liberalios kultūros pamatus. Jauni radikalai Chen Duxiu ir Hu Shi siekia atsikratyti konservatyvių konfucianizmo tradicijų, kurios, pasak jų, trukdo Kinijos plėtočiai. Jaunuoliai reikalauja asmens laisvės, demokratijos ir galimybių lavintis įvairiose šalyse ir srityse. Chen Duxiu aršiai kritikuoja po Song dinastijos dailės pakilimo laikų kinų „idėjų tapyboje“ (*xieyi*) išryškėjusias nuosmukio ir stagnacijos tendencijas, kurios nusmukdė kinų tapybos tradiciją į dabartinės krizės situaciją ir „blogą kinų tapybą“ (Lu Peng, 2013, p. 78)

Cai Yuanpei vadovaujamas Pekino universitetas tuomet garsėja šalyje moderniomis reformomis, vakarietiškos universitetinio lavinimo sistemos principų skverbimusi, opozicija konservatyvioms vyriausybės nuostatomis. Pekino universitete jis sutelkia daug geriausių šalies estetikos ir meno specialistų, tarp kurių yra radikalių nuostatų Chen Duxiu, Hu Shi, Li Dazhao. Rektorius aktyviai remia universiteto reformatorius, visokeriopai skatina studentus vykti studijoms, tobulinimuisi į Japoniją ir Vakarų šalis.

1921 m. jis, siekdamas plėtoti kultūrinius ryšius su Prancūzija, tradicinius senus ryšius su Kinija turinčiame Lione įkuria Prancūzų–kinų institutą (*L'Institut franco-chinois*), 1927 m. Šanchajuje orientuodamasis į Vakarų muzikų rengimo sistemą įsteigia muzikos mokyklą,

kuri po dviejų metų tampa nacionaline muzikos mokykla, o 1943 m. nacionaline muzikos konservatorija. 1928 m. Cai Yuanpei įkuria Vakarų akademinių institucijų pavyzdžiu Mokslo akademią ir tampa pirmuoju jos prezidentu. Jo nuosekliai vykdomos reformos turi didžiulį poveikį tarpukario kinų kultūros, estetinio ir meninio lavinimo sistemos kaitai, padeda šalyje diegti vakarietiškus ir japoniškus meninės kultūros funkcionavimo principus.

Cai Yuanpei kinų estetikos ir meno modernizacijos idėjas taip pat aktyviai remia tuomet dar negausūs įvairiose Vakarų šalyse, Japonijoje studijavę ir į tėvynę sugrįžę kinai. Vienas iš jų yra Anglijoje 1887 m. ir 1905 m. JAV studijavęs Li Tiefu, kuris visokeriopa remia vakarietiško tapybos stiliaus aliejumi įvedimo į mokymo sistemą idėją, kuriai taip pat pritarė kiti įtakingi to meto dailininkai Liu Haisu, Yan Wenliang, Dai Yue, Chen Baoyi, Xu Beihong.

Trys įtakingiausi minėtos grupės kinų estetikos ir dailės tradicijos modernizavimo šalininkai yra Liu Haisu, Yan Wenliang ir Dai Yue. Kūrėjas Liu Haisu (1896–1944), patyręs prancūzų postimpresionistų estetikos įtaką, daug nuveikia kinų dailės tradicijos reformavimui ir naujų modernių estetinių bei meninių principų įtvirtinimui. Jis garsėja kaip Vakarų poimpresionistinės ir modernios japonų tapybos žinovas, tradicinių kinų tapybos principų reformatorius, ekspresyvus koloritistas. Jis pradžioje gauna klasikinės kinų tapybos išsilavinimą Šanchajaus dailių menų institute, vadovaujamas mokytojo Zhou Xiang, o vėliau 1918–1919 m. tęsia studijas Japonijoje. Ši retos humanitarinės kultūros asmenybė įkuria Šanchajuje dailės mokyklą, kurioje norintys supažindinami su vakarietiškos tapybos principais. Netrukus jo įkurta institucija, pakeitusi kelis pavadinimus, 1920 m. tampa prestižine Šanchajaus dailių menų mokykla (*Shanghai meishu xuexiao*), kurioje lygiagrečiai dėstomi tradiciniai kinų ir Vakarų dailės disciplinų kursai. Liu Haisu ir Wu Shiguang pirmieji įveda į dailininkų rengimo procesą žmogaus anatomijos studijų kursą. Nuo 1921 m. grįžęs į tėvynę Liu Haisu dėsto Vakarų tapybą bei kitas meno disciplinas Pekino universitete, kartu iki 1927 m. sistemingai rengia į modernizavimą linkusių dailininkų kūrinių kolektyvines parodas.

Liu Haisu nuopelnai kinų estetikos ir meno tradicijos modernizavimui yra neabejotini. Jo estetinių prioritetų ir meninio stiliaus sklaidai didžiulį poveikį turi studijos Japonijoje ir vėlesnės kelionės į šią šalį 1927–1928 m., taip pat gyvenimas Paryžiuje 1929–1932 ir 1933–1935 m. bei trumpi apsilankymai Berlyne. Gyvendamas Paryžiuje jis įdėmiai studijuoja Vakarų dailės modernizacijos procesus, ypatingo jo dėmesio susilaukia impresionistų dailė, kurios aistringų propaguotojų jis tampa tėvynėje. Liu Haisu paskelbia glaustą Vakarų peizažo tapybos apybraižą, kurioje kinų visuomenei pristato impresionistų C. Pissaro, C. Monet, A. Renoire ir A. Sisley peizažus. Dailininkas tampa aistringų Vincento Van Gogho ir Paulio Cézanne'o kūrybos gerbėju ir savo kūriniuose derina tradicinės kinų intelektualų ir Vakarų modernios tapybos principus. Vėliau jis vadovauja Dailių menu institutui Nankine ir daug nuveikia kinų



Hu Beihong. Peizažas. XX a. vid. Tušas, popierius

dailininkų parengimo sistemos reformavimui bei vietinės dailės modernizavimui. Prasidėjus karui 1939 m. įsikuria Pietryčių Azijoje.

Pozityvistinės pakraipos mąstytojas Dai Yue, remdamasis Vakarų šalių estetikos ir dailės specialistų rengimo metodais, taip pat siekia reformuoti tradicinę kinų estetinio ir meninio lavinimo sistemą, paversti universalesniais ir modernesniais specialistų rengimo principus, įsisavinti Vakarų šalių laimėjimus šioje srityje, estetiką ir meną glaudžiau susieti su praktiniais gyvenimo klausimais. Panašias mintis išsako ir kitas įtakingas modernizacijos ideologas Sudžou „Dailiųjų menų mokyklos“ direktorius Yan Wenliang, kuris savo vadovaujamoje institucijoje diegia taikomuosius menus ir naujus pedagogikos principus, panašius į tuos, kuriais rėmėsi Vhutemas kūrėjai.

1929 m. Yan Wenliang išvyksta tobulintis į Prancūziją, kur tęsia savo studijas *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* Paryžiuje. Lankydamasis miesto muziejuose ir galerijose vis labiau žavisi prancūzų impresionistų ir fovistų kūrinių, 1930 m. jis Paryžiaus *Salone du Printemps* eksponuoja savo impresionistų įkvėptus spalvingus paveikslus ir apdovanojamas už pasiekimus prizų. Po grįžimo iš Prancūzijos ir Italijos, kur jis trumpai lankosi, prasideda vaisingiausias jo kūrybinės evoliucijos tarpsnis, kuriame, be impresionistų, ryškėja vis didesnis

fovistų, ypač H. Matisso, spalvingų darbų poveikis. Šis atkaklus daug dėmesio skyres techninei savo darbų pusei menininkas nuolatos tobulina savo meistriskumą. Ir tai iškart krinta į akis lyginant įvairiais jo gyvenimo tarpsniais sukurtus kūrinius. Tuo nesunku įsitikinti žvelgiant, pavyzdžiui, į ugningų spalvų peizažą „Saulėtekis virš Pujiang upės“ (1953). Jam būdingas spalvos ir formos vientisumas puikiai atspindi brandą pasiekusio dalininko tapybos stilių, kuriame organiškai jungiasi Vakarų modernistinės ir kinų tradicinės dailės elementai.

Stiprėjančios dailės vesternizacijos apraiškos sulaukia reakcijos. Greta minėtų Šanchajaus ir Guangdžou mokyklų atstovų tradicionalizmo, atgimime aktyviai reiškiasi Qi Baishi, Huang Beihong, Zhang Daqian ir kiti su tautinės dailės tradicijų plėtojimu susiję „kinų stiliaus“ (*zhong guohua*) plėtojimu arba su nacionalinės tapybos (*guohua*) tradicija save siejantys teoretikai ir dailininkai. Pavyzdžiui, Qi Baishi ir Huang Beihong tapo artimus intelektualų tapybai peizažus, kuriuose vyrauja kalnų motyvai, arba tradicinius gėlių ir paukščių žanro kūrinius, o Pu Xinyu (1896–1969) linksta į skaidrių spalvų peizažus, kuriuose pagrindinis dėmesys sutelkiamas taip pat į intelektualų tapybos tradicijai būdingų skirtingų erdvių planų sąveikavimo perteikimą.

Šios pakraipos idėjiniu vadu tampa įtakingas tradicionalizmo ideologas Feng Zikai (1898–1975). Tai conceptualus aukšto lygio teoretikas, gerai susipažinęs ne tik su tradicine kinų estetika, meno teorija, dailės istorija, tačiau ir su Vakarų estetika bei meno istorija. Tai taip pat muzikali asmenybė, kuri daug dėmesio skiria muzikai. 1919 m. baigęs dailės studijas Handžou, jis po dviejų metų išvyksta tobulintis į Japoniją, kurioje susižavi tradiciniais raižiniais. Grįžęs 1922 m. įsikuria Šanchajuje, dėsto ir tapo artimo japonų raižiniams stiliaus iš literatūros ir poezijos perimtais siužetais muzikalius paveikslus, į kuriuos meistriškai įkomponuoja kaligrafijos elementus. Tačiau Feng Zikai reiškiasi kaip dailės praktikas, įtakingas teoretikas. Jį labiausiai domina Rytų Azijos ir Vakarų modernėjančios dailės tradicijų sąveikos problemos. Impresionistinėje dailėje išryškėjusį radikalų posūkį į gaivų išorinio pasaulio spalvingumo, grožio, harmonijos perteikimą Feng Zikai traktuoja kaip kinų tapybos tradicijų pranašumo prieš Vakarų tapybos tradiciją akivaizdų įrodymą. Šiuolaikinė Vakarų tapyba ir jos estetika japonizmo įtakoje pasirinkusi posūkį į impresionizmą, Feng Zikai požiūriu, yra sukininta, t. y. pažymėta stipria kinų dailės tradicijos įtaka. Vakarų modernėjančios tapybos tradicija po impresionizmo, jo įsitikinimu, formuojasi veikiama kinų peizažo tapybos tradicijų.

Norėdamas conceptualiai pagrįsti savo teoriją, jis remiasi vieno įtakingiausių vokiečių meno istoriko Richardo Mutherio (1860–1909) Heidelbergo ir Leipcigo universitetų auklėtinio veikalu *Ein Jahrhundert französischer Malerei* („Prancūzų tapybos šimtmetis“, 1901), kuriame teigiamas išskirtinis japonų tapybos poveikis Vakarų dailei. Amžiaus pradžioje Vakaruose dar labai nedaug meno istorikų suvokė, kad, Feng Zikai žodžiais tariant, „japonų

tapyba totaliai išplaukia iš kinų tapybos tradicijos arba, kitais žodžiais tariant, japonų tapyba yra viena iš kinų tapybos atmainų“ (Feng Zikai, 1997, p. 191). Savo teiginių sustiprinimui jis pasitelkia ir japonų menotyros korifėjų Nakamura Fusetsu, kuris savo knygos „Kinų dailės istorija“ įžanginiame žodyje kinų meną traktuoja kaip pagrindinę japonų dailės ištaką.

Vakarų moderniosios dailės orientacijos ir galingų Rytų Azijos dailės tradicijų poveikio Vakarų tapybos tradicijai posūkio tašku Feng Zikai skelbia impresionizmą, kurio jausmingumas spalvos išpūdžių perteikimui, jo įsitikinimu, yra „ženklintas stiprios kinų tapybos įtakos“ (*Ten pat*, p. 192). Lygindamas kinų ir Vakarų modernios poimpresionistinės tapybos tradicijas jis išskiria du pagrindinius aspektus. „Pirmiausia, – rašo Feng Zikai, – technikos požiūriu impresionistinė tapyba gyvai derina spalvas su kompoziciniu paveiklo sprendimu. Čia kalbama apie kinų tapybos stiliaus imitaciją. Antra vertus, regime Rytų tapybos įtaką impresionistų tapybai ir siužetų pasirinkime, kitais žodžiais tariant, peizažo žanro iškilime. Po Tang ir Song epochų pagrindinis kinų tapybos siužetas yra „gamta“. Netgi personažai tapiniuose pasitelkiami peizažo sureikšminimui. Vakarų tapyba priešingai, remiasi personažais kaip pagrindiniu savo paveikslų siužetu, o peizažas nustumiamas į antrą eilę. Vadinasi, šios dvi tapybos tradicijos yra priešprieša viena kitai“ (*Ten pat*, p. 192–193). Galima įvairiai traktuoti pankiniškas Feng Zikai estetines idėjas ir Vakarų poimpresionistinės dailės raidos interpretacijas, tačiau sunku paneigti daugelio jo įžvalgų taiklumą.

Iš tikrųjų, jei įdėmiau pažvelgsime į po impresionizmo radikaliai pasikeitusią pagrindinę Vakarų modernėjančios dailės raidos kryptį, teks atsiriboti nuo išankstinių eurocentrinių nuostatų ir pripažinti, kad Vakarų tapybos tradicija judėdama impresionizmo ir postimpresionizmo ir daugelio įtakingiausių klasikinio modernizmo atstovų, evoliucionuojančių į abstrakcija nubrėžtomis magistralinėmis kryptimis, naikina anksčiau atrodžiusias iš principo nesutaikomas Rytų Azijos ir Vakarų tapybos tradicijų priešpriešas, pavyzdžiui, tarp ištikimybės tikrovei ir svajų polėkių, prioriteto teikiamo peizažo ir personažui ir pan., kadangi jos Vakarų modernios tapybos istorijoje akivaizdžiai blėsta. Ir daugelis šių Vakarų tapybos orientavimosi įžvalgų, tenka pripažinti, suranda patvirtinimą į modernėjimo kelią įžengusio Vakarų meno praktikoje.

Pratęsdami Feng Zikai apmąstymų logiką jo pankiniškose modernios Vakarų tapybos istorijos interpretacijose iš tikrųjų aptinkame nemažai taiklių pastebėjimų, kurių egzistavimą patvirtina jau Vakarų teoretikai. Čia norėčiau priminti didžiausio Vakarų autoriteto spalvos fenomeno tyrinėjimo srityje Johaneso Itteno mintį išsakytą jo programiniame veikalė *Kunst der Farbe* („Spalvos menas“): „Kinų tušo tapyba taip pat yra žymia dalimi impresionistinė“ (Itten, 1988, p. 78). Vakarų postimpresionistinės, simbolistinės, modernistinės tapybos orientavimosi etapai. Ši Rytų Azijos ir Vakarų dailės principų suartėjimo procesą apvainikuoja galingą Rytų Azijos estetikos ir meno tradicijų poveikį patyrusios postmodernistinės dailės

raida. Joje taip pat akivaizdžiai silpnėja ir kita principinė tradicinės į realų ir natūralistinį tikrovės atspindėjimą nukreiptos Vakarų tapybos priešprieša „svają“, „klajones vaizduotės pasaulio bekraštybėse“ (Zhuangzi) sureikšminančiai garsiajai kinų peizažo tapybos tradicijai. Po impresionizmo išsiskleidusių ir jos įtakoje susiformavusių daugelio klasikinio modernizmo ir avangardinės tapybos krypčių šalininkams iš tikrųjų būdingas principinis atsiribojimas nuo realistinio pasaulio atspindėjimo ir Rytų Azijos tapybos tradicijai artimų vaizduotės polėkių, energetinių aspektų, vitališkų dvasios polėkių sureikšminimas.

Kai kuriais požiūriais į kinų ir Vakarų dailės tradicijų santykius Feng Zikai yra artimas komparatyvistinės kinų estetikos pradininkas Zong Baihua (1897–1986), kuris baigęs vokiečių kalbos, literatūros ir filosofijos studijas susidomi lyginamaisiais tyrinėjimais. 1920 m. jis išvyksta į Vokietiją, Berlyno universitete studijuoja estetikos ir filosofijos istoriją. 1925 m. grįžęs į tėvynę dėsto Nankino, o vėliau Pekino universitetuose, skelbia savo komparatyvistinius tyrinėjimus. Veikaluose remiasi kinų ir Vakarų meno meistrų tapybos kūrinių formalios lyginamosios analizės duomenimis. Siekdamas išryškinti kinų ir Vakarų estetinių požiūrių į pasaulį ir dailės panašumus bei skirtumus, jis įveda neįprastų tuometinei kinų estetikai lyginamųjų tyrinėjimo principų, kalba apie kinų ir Vakarų estetikos bei meno tradicijų vaisingo bendradarbiavimo ir abiejų tradicijų praturtinimo galimybes. Tačiau neignoruoja ir akivaizdžių skirtumų. Jis atkreipia dėmesį į Vakarų žmogui būdingą priešpriešą supančiam pasauliui ir priešingai kinams būdingą harmoningo santykio su juo ieškojimą. Jis kritikuoja perdėtą Vakarų formalizmą, natūralizmo tendencijų įsivyravimą Vakarų dailės tradicijoje ir simetrijos aukštinimo negatyvias pasekmes menininko kūrybiškumo, jo dvasios polėkių sklaidai. Ir priešingai, iškelia kinų dailės tradicijai būdingą fundamentalios vienybės su supančiu pasauliu pabrėžimą, Visatos „dvasinio ritmo“, dinamiškos erdvės koncepcijos perteikimo svarbą, tai ir atveria didžiules erdves dailininkų kūrybinei laisvei.

Krizinės kinų dailės padėties negali pakeisti ir išryškėjęs „atsigręžimas į praeitį“, išryškėjęs šios pakraipos žymiausių kaligrafų ir tapytojų Shen Yinmo, Guo Moruo, Hu Xigui, Bao Dong, Huang Binhong, Qi Baishi ir Xu Beihong kūryboje. Jų kūryba siejasi su svariausiais XX a. pirmosios pusės kinų vaizduojamosios dailės laimėjimais, kadangi ir šių didžiųjų meistrų kūriniai tarsi simbolizuoja tradicinės kinų tušo tapybos saulėlydį. Tokią dramatišką situaciją savitai išreiškia ir aptariamo periodo kinų dailės korifėjas Qi Baishi, kuris apie 1922 m. konstatuoja susidariusią padėtį: „Tarp senovės meistrų buvo tokie, kurie išsiskyrė ir meistriskumu, ir erudicija. Jie drąsiai atmetė praeities kanonus ir sukūrė savo taisykles. Tik jie sukuria savo kartų šlovę. Mūsų kartos dailininkai tik ir moka kalbėti apie Song ir Yyan epochų korifėjus siekdami savęs pašlovinimo. Jie apvoginėja savo pirmtakus, tarsi patys ko nors būtų verti, ir tuo pačiu kvailina žmonės. Jų tapyba – mirusi, štampuota“ (Qi Baishi, 1969, p. 511–512).

Tapyboje taip pat akivaizdžiai regimos ir kitos stilistinės su mėginimu priešintis Vakarų tapybos ekspansijai stiprėjančios retrospekcijos tendencijos. Pavyzdžiui, vaizduodamas gražias moteris Hu Xigui orientuojasi į XVI a. tapytojo Qiu Ying pamėgtus motyvus. Bao Dong, susižavėjęs spontaniškais *fengliu* estetikos principais, tapo. Tao Yuanming, Wang Su vaizduoja klajojančią po šalį XII a. poetą ir muziką Jiang Kui. Šiame meno raidos tarpsnyje, greta žanrinės tapybos, klesti ir intensyviai besiplėtojantis „gėlių ir paukščių“ žanras, kurio šalininkai linksta į spalvingumą ir dekoratyvumą. Iš jų talento jėga ir įvairiapusiškumu sužėri trys Huang Binhong, Qi Baishi, Xu Beihong ir Zhang Daqian.

Intelektualų tradicijų tėsa Huang Binhong kūryboje

Viena ryškiausia pereinamojo periodo nuo XIX a. pabaigos į XX a. pirmąją pusę vaizduojamosios dailės estetikos, peizažo tapybos ir kaligrafijos figūra, plėtojanti intelektualų ir dailininkų individualistų tradicijas yra Huang Binhong (1865–1955). Jis yra aistringas kolekcionierius, daugelio teorinių vaizduojamosios dailės estetikos veikalų autorius, vienas iš daugiatomio traktatų apie tapybą sąvado sudarytojų ir autorių. Platų pripažinimą įgavo ne tik savo teorine, tačiau ir pedagogine veikla. Tapyboje ir kaligrafijoje jis pagrįstai traktuojamas kaip vienas iškiliausių paskutinių didžiųjų intelektualų dailės ir teorinės minties tradicijų tęsėjų, kurio subtilus kaligrafiškas peizažo tapybos stilius išsiskiria ypatingu poetiškumu. Tai vienas didžiųjų vėlyvosios tradicinės peizažo tapybos atstovų, kurio stiliaus tapsmą formuoja Huang Gongwang, Shi Tao, Cheng Zhengkui, Kuncan kūriniai. Jis tapo monochrominius peizažus, kuriuos nežymiai paspalvina keliomis skaidriomis spalvomis.

Savo kūrybinėje veikloje Huang Binhong orientuojasi į intelektualų dailės tradicijai būdingą mokslinių ir meninių interesų universalumą, individualaus stiliaus paieškas. Jis vienas pirmųjų daug nuveikia siekdamas modernėjančioje Kinijoje atgaivinti *fengliu*, ankstyvosios peizažo tapybos meistrams ir intelektualų šalininkams būdingą tapymą tiesiogiai iš natūros. Šis „išsiveržimas“ iš tamsių dirbtuvių į gaivaus gamtos pasaulio aplinką jo ir jo artimiausių sekėjų peizažams suteikia ypatingą gaivumą.

Huang Binhong kilo iš pasiturinčios prekybininkų šeimos, kuri išskyrė puikiu humanitariniu išsilavinimu; joje buvo daug įvairių kartų visapusiškai išsilavinusių dailininkų ir poetų. Šeimoje buvo kultivuojami trys pagrindiniai intelektualų tradicijai būdingi didieji menai, kuriuos sulaukęs vos 10 m. būsimas dailininkas pradeda įsisavinti. Taip pat Huang Binhong nuo jaunystės rašo eiles, aistringai muzikuoja vienu pagrindinių senovės Kinijos septynstygiu *guqin* instrumentu, kuris yra viena iš cinio atmainų artimų liutniai. Turėdamas meniniam lavinimuisi palankią šeimos aplinką Huang Binhong anksti pasineria į kaligrafijos ir tapybos



Huang Binhong. Lietus. XX a. vid.
Tušas, popierius

studijas, domisi didžiųjų praeities meistrų kūrybą, pradžioje dar paauglystės metais susižavi Dong Qichang, Cha Shibiao, Jing Hao ir XV–XVI peizažo tapybos meistrų kūriniais.

1887 m. Huang Binhong įsikuria Jangdžou, kur studijuoja peizažo tapybą ir kaligrafiją, tapo peizažus ir gėlių žanro kūrinius. Čia įsigyja visus išlikusius savo mylimo intelektualų tradicijas plėtojusio dailininko Hong Ren tapybos kūrinius ir išgraviruotus antspaudus, pats gilinasi į antspaudų graviravimo subtilybes, aistringai kolekcionuoja šios srities meno kūrinius. Daug keliauja po įvairias vaizdingas pietrytines Kinijos gamtos vietas, kuriose išgyvena kūrybinį įkvėpimą, tapo įstabius kalnuotų vietovių peizažus, kuria eiles. Ypatingu jo dėmesio objektu tapo daugelio praeities poetų apdainuotas ir įamžintas didžiųjų tapytojų kūriniuose Geltonasis kalnas (*Huangshan*), kurį Huang Binhong per savo gyvenimą aplanko devynis kartus – pirmą kartą dvidešimties metų 1883, o paskutinį – 1935 m. jau sulaukęs septyniasdešimt du metus. Jis, sugrįždamas prie šios jam sakralinę prasmę įgavusios vietos, be atokvėpio tapo įstabius Geltonojo kalno apylinkių vaizdus, kuriuose siekia perteikti aukštikalnių kraštovaizdžiams būdin-

gų gamtos pokyčių ir atmosferų įvairovę.

Pirmoje savo kūrybinės veiklos pusėje jis be tapybos daug dėmesio skiria teoriniams veikalams; paskelbia daug estetikos, dailės teorijos ir kinų meno istorijai skirtų veikalų iš kurių svarbiausi „Esė apie antspaudus“ (1886), „Ginčai apie tapybą“ (1886), „Paskaitos apie tapybos mokymą“, „Įvadas į tapybos mokymą“, „Apie tapybą“, „Prisiminimai apie keliones į *Huangshan* ir *Qianhan* kalnus“ (1900), „Antspaudų kolekcija“ (1901).

Sukaupęs gyvenimiškos ir kūrybinės patirties, jis atidaro savo dailės mokyklą Anhui mieste, o vėliau 1906 m. Šanchajuje, kur daug dirba įvairiuose kultūros ir meno leidiniuose, paskelbia vieną iš savo programinių estetinių veikalų „Binhong apie tapybą“ (1908). Nuo 1909 m. jis dėsto parengiamuosius kursus studentams, kurie ruošiasi tęsti studijas JAV, rašo ir skelbia daugybę menui skirtų istorinių, mokomųjų, teorinių tekstų, iš kurių svarbiausi: „28 Dong Qichang, Cha Shibiao ir Jian Jiang peizažo tapybos kūriniai“, taip pat kartu su Deng Shi parengia spaudai ir išleidžia du toms „Didieji nacionalinės peizažo tapybos meistrai“ (1911). Nuo 1912 m. tampa *China Daily* ir kitų leidinių redaktoriumi, skelbia studiją „Apie Tang dinastijos tapybos metodus“. Ilgainiui jo teoriniai interesai išplinta ne tik į dailės teorijos, tačiau ir literatūros sritį. 1929 m. jis įkuria ir vadovauja „Šanchajaus literatūros institutui“ (1929) ir

dėsto „Naujojoje Šanchajaus kinų dailės mokykloje“. Jo kūriniai 1930 m. tarptautinėje dailės parodoje Belgijoje apdovanojami specialiu prizu, dailininko pripažinimas pradeda plisti ir už šalies ribų. Tarpukaryje daug rašo estetinių ir menotyrinių veikalų, 1934 m. paskelbia vieną svarbiausių savo veikalų, skirtų tradicinės kinų tušo tapybos technikai „Pagrindiniai kinų tapybos elementai“.

Kiti svarbūs Huang Binhong intelektualinės ir kūrybinės evoliucijos etapas siejasi su gyvenimo Pekine ir Handžou laikotarpiais. Pekine nuo 1937 m. jis dirba klasikinės dailės ekspertu nacionaliniame *Gugun* muziejuje, o po Japonijos kapituliacijos dėsto Pekino universitete, skelbia „Trumpą kinų tapybos istoriją“ (1945). 1948 m. po viešnagės Šanchajuje Huang Binhong įsikuria Handžou, kur eina Kinijos dailės akademijos profesoriaus, Kinijos meno darbuotojų sąjungos pirmininko pavaduotojo ir kitas pareigas, gyvenimo saulėlydyje solidaus amžiaus dailininkas sunkiai prisitaiko prie naujų šali užliejusių socialinių politinių sąjūdžių.

Huang Binhong estetikos esmėje autentiško meno esmės, tradicinės kinų dailės specifškumo, vaisingų tradicijų galimybių panaudojimo, menininko talento, jo vaizduotės, išmonės ir tikrovės santykių, meninės technikos, teptuko valdymo subtilybių, stiliaus savitumo ir kitos problemos. Jis nuolatos kalba apie meno autonomiškumą tikrovės atžvilgiu, kad meno pasaulyje funkcionuoja kiti su menininko vaizduote, jo kūrybiškumu talento galia susiję dėsniai. Jis prieina išvados, kad upės ir kalnai realiame pasaulyje ir pavaizduoti paveiksle yra visai nesulyginami dalykai. Viena iš savo laiškų bičiuliui Fu Lei jis šaiposi iš daugelio tuo metu paplitusių tiesmukai kopijuojančių tikrovės objektus ir eklektiškų dailės stilių, teigdamas, kad jie praradę savo dvasią negali būti traktuojami nei kaip rytietiškos, nei vakarietiškos. Jis visokeriopai gina nacionalinės tapybos prigimties idėją. Jo programinis teiginys: „Tapyba turi nacionalinį, o ne laikinį pobūdį“ (Lu Peng, 2013, p. 107).

Autentiško meno kūrimas, Huang Binhong nuomone, reikalauja dailininko milžiniško darbo ir meistriškumo siekiant perlydyti kūriniuose gamtos sukurtas formas. „Medžiagos sutvarkymas ir atrinkimas, išryškinimas joje estetiškai jaudinančių dalykų reikalauja aukšto dvasios degimo, minties polėkių. Tik tuomet, kai jie papildo vienas kitą, sukuriamas grožis“ (Huang Binhong, 1969, p. 498). Kita vertus, kalbėdamas apie tikro meno kūrinio kūrimą jis nuolatos pabrėžia praeities tradicijų, tapybos techninių subtilybių pažinimo ir tobulo teptuko technikos valdymo svarbą. Savo straipsnio „Senovės tapytojų subtilybės“ pabaigoje jis rašo: „Mes privalome suprasti, kad senovės tapybos dvasia priklauso nuo subtilumo panaudojant teptuko ir tušo technines galimybes, o ne nuo kompozicijos“ (Lu Peng, 2013, p. 107).

Šis didžiai gerbiantis ir puikiai pažįstantis kinų estetinės minties ir dailės tradicijas nuolatos kalba apie pagarbaus požiūrio į tradicijas būtinybę, technikos subtilybių atkaklaus ir sistemingo įsisavinimo svarbą. „Klasikinės tapybos metodų pažinimas yra svarbus etapas, visiškai būtina tobulėjimo pakopa... Perėmęs klasikinės tapybos metodus ir priemones tapytojas jau ne judės,

taip sakant, apgraišomis tamsoje, šios žinios suteiks jam didžiulę naudą, palengvins jo kelią, tačiau tai nereikia suprasti kaip tikslą. Nes pakanka tik visa galva pasinerti į klasikinius kūrinius, ir jis sustabdys savo talento sklaidą. Nekritiškai sureikšminęs didžių meno kūrinių kopijavimą, jų pamėgdžiojimą, dailininkas neišvengiamai pakliūs į pamėgdžiojamo meistro metodų ir kūrybos priemonių uždara ratą. Tokiu būdu jo tapyba pasirodys jei ne vidutiniškai pilka, būtinai lėkšta, nuvalkiota, jei ne saldoka – tai būtinai vulgari“ (Huang Binhong, 1969, p. 499).

Jo apmąstymai apie meno svarbą visuomenės gyvenime ir kultūros funkcionavime beveik visada iliustruojami tapybos istorijos pavyzdžiais. Tapybą jis suvokia ne kaip išorinių supančio pasaulio pavidalų vaizdavimą, o perteikimą šio pasaulio viduje slypinčios dvasios. Siekdamas pagrįsti savo poziciją, Huang Binhong pasitelkia teoriją apie tris skirtingas tapybos rūšis. Pirmoji „remiasi kraštutiniu panašumu. Tai ne kas kita kaip šlovės vogimas pasitelkiant apgaulę. Antroji remiasi kraštutiniu panašumo pažeidimu, kai prisidengiant „idėjos esmės išraiška“, kaip sakoma, „Žuvies akis pateikiama vietoj deimanto“. Ir čia mes paprastai susiduriame su apgavimu vardan neužsitarnautos šlovės. Ir tik trečios rūšies tapybą, kurioje kraštutinis panašumas derinasi su kraštutiniu panašumo pažeidimu, galima pavadinti tikru menu“ (Huang Binhong, 1969, p. 496).

Huang Binhong kviečia mokytis iš gamtos ir visada nešiotis tapybos priemones, kad išvydus neįprastus įstabius gamtos reiškinius būtų įmanoma pasidaryti jų darbinis štrichus ir kartu išsaugoti atmintyje. Sudėtingiausias menininko uždavinys – paveikslą neperkrovimas antraeilėmis nereikšmingomis detalėmis, iš jo apibendrinimo galios išplaukiantis vaizdinių sistemos apibendrinimas.

Tautinių dailės tradicijų sklaida Qi Baishi kūryboje

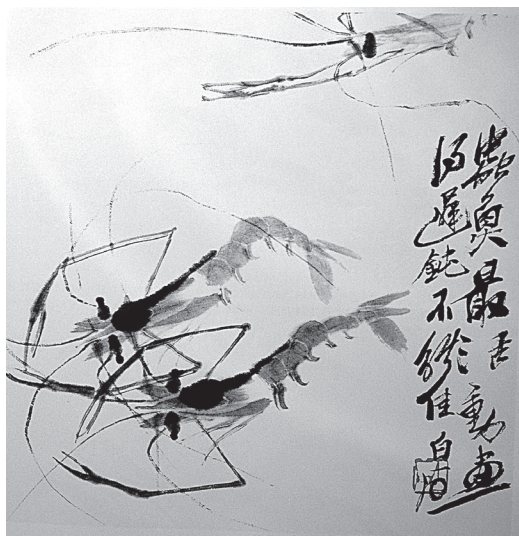
Greta Xu Beihong, ryškiausia kinų šio laikotarpio tapybos ir kaligrafijos figūra buvo Qi Baishi (1864–1957), kuris aktyviai reikėsi ir dailės teorijos srityje. Per savo ilgą gyvenimą nuėjo neįtikėtinai didelį dvasinio ir tapybinio tobulėjimo kelią nuo naivokų kupinų valstietiškos pasaulėjautos ankstyvųjų darbų iki brandos tarpsniui būdingų ryškiai individualaus stiliaus šedevrų, kurie meta iššūkį didiesiems praeities kinų tapybos meistrams. Jo kelias iš skurdžios valstietiškos aplinkos į meno pasaulį buvo nelengvas, teko mokytis staliaus amato, vėliau gaminti miniatiūrinius meno dirbinius, kurie padėjo jam pakliūti tobulinimuisi pas pripažintus šios srities meistrus.

Tai labai įvairiapusis kūrėjas, kuris reiškiasi įvairiose kūrybinės veiklos srityse: mažosios skulptūros raižyboje, antspaudų raižyme, poezijos, kaligrafijos, tapybos kūrime. Jis yra daugiau nei trijų tūkstančių eilių autorius. Tačiau Vakaruose Qi Baishi yra pirmiausia žinomas kaip tapytojas ir kaligrafas.

Savo autobiografoje Qi Baishi kaip svarbų posūkio tašką prisimena didžiulį įspūdį palikusią pirmą pažintį su garsiąja Wang Gai parengta trijų tomų tapybinės estetikos enciklopedija „Apmąstymai apie tapybą iš garstyčios grūdo dydžio sodo“, kurios studijos suteikė jam teorinių, praktinių, techninių žinių dailės srityje. Jis pusę metų studijuoja ir kopijuoja šioje knygoje atspausdintų paveikslų motyvus, o atskirus vaizdinius naudoja savo drožiniams. Tai pirmas nepaprastai svarbus jo tolesnei kūrybinei evoliucijai postūmis, išsamesnė pažintis su turtinga tautos profesionalios tapybos tradicija. Jaunystėje jis, be medžio dirbinių, tapė freskas budistinėse ir daoistinėse šventyklose, kur bendraudamas su daoizmo adeptais įsisąmonino daoistinę pasaulėjautą. Taigi jo vėlesnei kūrybai būdingas išskirtinis dėmesys gamtai ir įvairiausioms jos gyvybės apraiškoms: gyvūnams, paukščiams, vabzdžiams, žuvims, augalams, pagarbus požiūris netgi į menkiausias gyvybės formas.

Iki 35 metų Qi Baishi nebuvo išvykęs toliau nuo gimtųjų apylinkių, tačiau pagirtas vieno iškilaus tapybos meistro, vis daugiau dėmesio skiria peizažo ir „gėlių ir paukščių“ žanro tapybai. Pagrindinis jo susižavėjimo objektas ir kūrybinių ieškojimų tapyboje išeities taškas yra spontaniškumu dvelkiantys daoizmo adeptų Xu Wei, Zhu Da ir Shi Tao tapiniai. Suvokęs savo tapytojo misiją jis toliau reiškiasi kaip tiesioginis spontaniškos ir liaudiškumą nukreiptos tapybos tradicijos atstovas, kuris ypatingą dėmesį skiria techniniam tobulėjimui ir įvairių kinų ankstesnės dailės laimėjimų įsisavinimui. „Mene, – tarsi dėstydamas savo gyvenimo principus sako jis, – reikia mokytis kuklumo. Kuklumas, atneš savo teigiamus rezultatus [...] Tik tas, kuris tai supras, gali laikyti save tikru meistru“ (Qi Baishi, 1969, p. 509). Ir greta paaiškina: „Mano tapyba ne susijusi su kokia nors mokykla. Šlovės troškimas man svetimas. Džiaugsmingumas – ir tik. Jei mane koneveikia, praleidžiu tai pro ausis“ (Qi Baishi, 1969, p. 509). Kuklumas ir neįtikėtinas darbštumas, atkaklus didžiųjų praeities meistrų kūrinių studijavimas, neblėstantis noras ir sugebėjimas nuolatos mokytis, tobulinti ir plėsti savo meninės išraiškos priemonių paletę – visa tai ir padėjo atsirasti unikaliai kinų dailės fenomenui, kuriam pavyko organiškai sulieti į vieningą visumą klasikinės ir modernėjančios šiuolaikinės kinų dailės bruožus.

Nestokojančio potėpio meistriškumo savito stiliaus Qi Baishi paskelbimas didžiu „liaudišku dailininku“, jau negali atgaivinti didžiųjų kinų intelektualų išpuoselėtų tapybos tradicijų. Jo kūryboje vyrauja kelios dažniausiai daoizmo pasaulėžiūros padiktuotos pagrindinės temos: kelionėse nutapytų įvairių tėvynės regionų vaizdai, kaimo gyventojų buities motyvai ir įvairūs iš neišsemiamos gamtos pasaulio pasisemti gyvūnų, paukščių, vabzdžių, augalų motyvai. Jis remiasi populiariu iš daoizmo pradininko Laozi išplaukiančiu estetiniu principu, kad absoliutus tobulumas panašus į netobulumą. Kaip ir dauguma daoizmo estetikos principus išpažįstančių tapytojų jam svarbiausia meno kūrinyje buvo „dvasios“ (*shen*) ir „gyvybinės energijos“ (*qi*) perteikimo idėjos. Qi Baishi įsitikinęs, kad menininkas prieš pradėdamas kurti pirmiausia turi susikurti būsimą kūrinių idėją, o jos praktinis įgyvendinimas savo meno subtilybes pažįstančiam



Qi Baishi. Krevetės. 1925 m. Tušas, popierius

kūrėjui tėra tik antraeilis techninis uždavinys. Daoistiniam panteizmui artimuose tapiniuose jis pasitelkia įvairius tradicinius stilius, technikas, meninės išraiškos priemones: tapo daugiausiai vertikalius, rečiau horizontalius paveikslus, piešia gėles, vaisius, gyvūnus, paukščius, vabzdžius, žuvis, garsėja kaip bambuko tapybos meistras.

Qi Baishi tapybos stilius, nepaisant nueito ilgo ir sudėtingo gyvenimo kelio, nedaug keičiasi. Jis nuolatos tapo tuos pačius, dažnai vakariečio akims atrodančius nereikšmingus, iš gamtos pasaulio pasisemtus motyvus, žmonių kasdienio gyvenimo buities scenas. Jo meninės išraiškos priemonių paprastumas ir stiliaus glaustumas rodo akylaus dailininko suge-

bėjimą paprasčiausiuose motyvuose išryškinti tikro meistro kūriniams būdingą apibendrinimo gelmę. Jo daugelio tapinių išplautų kontūrų tarsi atsitiktinių spalvinių plotų formos dvelkia emociniu imlumu ir kūrybos akto spontaniškumu.

Dailininkas mąsto ir pateikia daug subtilių rekomendacijų peizažo tapybos meistrams. Šiame ypatingo subtilumo reikalaujantiame tapybos žanre, jo įsitikinimu, „dailus potėpis“ turi harmoningai sąveikauti su „šiurkščiu, nelygiu, grublėtu potėpiu“. „Dailus potėpis“ perteikia judėjimą, vidinio dvasios prado virsmus, o „šiurkštus“ nutiesia ryšius su senove. Tarp kitko tai būdinga ir pačiai gamtai, kuriai svetimos visos atsitiktinumo ir miglotumo apraiškos“ (Qi Baishi, 1969, p. 513). Kruopštų tapymo stilių jis vaizdžiai lygina su švelniais jaunuolio ir merginos jausmais, o „šiurkščiame“ regi stebuklingus aistringą meilės pasimatymo virsmus“ (Qi Baishi, 1969, p. 513).

Qi Baishi tapiniams būdingas asociatyvus tikrovės suvokimas, jis ieško naujų požiūrių į tradicinės kinų dailės motyvus, daug dėmesio skiria įvairioms tų pačių temų ir motyvų interpretacijoms. Jo kuriamos meninės formos dažnai praranda aiškų apibrėžtumą ir realumą, jos tarsi balansuoja tarp tikrovės ir iliuzijos. Iš čia plaukia gimsta neprilygstamas dailininko tapymo stiliaus originalumas.

Savo estetinėje teorijoje dailininkas atsiskleidžia kaip brandi asmenybė, giliai suvokianti esmines menininko santykių su jį supančiu pasauliu ir meninės kūrybos proceso problemas. Tikroje tapyboje, jo įsitikinimu, turi skleisti galinga potėpio energijos jėga, kuri privers

džiaugsmingai plakti žiūrovo širdį. Kalbėdamas apie tikro meno kūrimą Qi Baishi teigia, kad didis dailininkas nepradeda dirbti tol, kol tai, ką išvysta akimis, nesuranda atgarsio jo širdyje. Jis prisipažįsta, kad prieš kurdamas paveikslą, pirmiausia peržiūri kuo daugiau klasikinės tapybos originalų, o „vėliau, atmetęs įprastines schemas, kuriu nežinomą iki manęs, savo tapybinę formulę“ (Qi Baishi, 1969, p. 511). Stebėdamas ir analizuodamas kitų didžiųjų tapytojų kūrinius jis sako, kad ne kopijuoja, o tik mokosi iš kitų. „Savaip mokydamasis aš suvokiu skambesį, dvasinį teptuko ir tušo ritmą, o į išorinį panašumą, yra jis ar ne – aš į tai nekreipiu dėmesio“ (Qi Baishi, 1969, p. 512).

Todėl ir didieji praeities dailės meistrai įdėmiai studijavo kitiems neregimas daiktų ir gamtos reiškinių prasmes, daug laiko praleisdavo kontempliuodami. Amatininkai, kuriems stinga atsakingo ir mąslaus požiūrio į kūrybą, dažnai pasitenkina tik paviršutinišku kokio nors klasiko stiliaus imitavimu ir tapo tai, ko jo akys iš tikrųjų niekuomet iš esmės neregėjo. Tokia nuostata, Qi Baishi įsitikinimu, kuria paveikslus, kuriems visiškai svetimas tikroviškumas, o atsiranda tik išorinis panašumas, kuris neturi nieko bendro su menui būdingų dvasinių impulsų perteikimu.

Vienu sudėtingiausių tapytojo uždaviniu jis laiko didžiosios tapybos paslapties pažinimą – surasti sunkiai apčiuopiamą ribą tarp panašumo ir nepanašumo. Perdėtą panašumą jis laiko neleistinu koketavimu su prasto skonio miesčioniais, o nepanašumą – apgavyste. „Senovės meistrų kūriniuose panašumas, – sako jis, – yra už tiesioginio panašumo ribų, aukščiausia harmonija, natūralumas. Todėl juos priskiria „neįprastų paveikslų“ grupei“ (Qi Baishi, 1969, p. 509). Meno esmė visuomet siejasi su labai sudėtingo uždavinio ne išorinio, o vidinio panašumo išgavimu. „Mano nutapytos krevetės ir tos, įprastinės, kurias galima išvysti gamtoje, – sako jis, – yra skirtingos. Aš siekiu ne išorinio, o vidinio panašumo. Todėl nutapytos krevetės atrodo gyvomis“ (Qi Baishi, 1969, p. 510). Būtent galingas dvasinis ir energetinis užtaisas yra vienas ryškiausių skiriamųjų šio didaus tapytojo kūrybos bruožų, sąlygojusiu jo pripažinimą įvairiose pasaulio šalyse. Jo meninių pasiekimų mastelį atspindi tas faktas, kad pagal 2011 m. įvairių šalių aukcionuose parduodamą vertę jo kūriniams tenka antra vieta po jo tautiečio genealaus Zhang Daqian ir gerokai lenkia neprilygstamą Vakarų modernistinės dailės korifėjų P. Picasso.

Xu Beihong universalumas

Kita reikšminga šio laikotarpio daoistinių estetinių idealų suformuota tapybos, kaligrafijos ir vaizduojamosios dailės estetikos figūra yra Xu Beihong (1895–1953). Jo kūryboje savitai susipina tradicinės kinų dailės ir Vakarų tapybos principai. Nors daug studijavo ir puikiai pažino prancūzų modernios dailės tradiciją, tačiau įkvėptas gamtos grožį aukštinančios daoizmo

estetikos skelbė būtinybę grįžti prie tautinės dailės tradicijų ištakų bei kinų tradicinės tapybos stiliaus. Daoizmo estetikos tradicijų poveikis jo kūryboje skleidžiasi pirmiausia gamtos pasaulio įvairiausių apraiškų sureikšminimu, perėjimu ir tolesniu plėtojimu šiai tradicijai įprastų motyvų bei išpažinimu pamatinių šios spontaniškumą aukštinančios krypties kūrybos principų. Jam kaip ir kitiems daoizmo estetikos šalininkams labai svarbus „gyvybinės energijos“ (*qi*) principo perteikimas, kuris akivaizdus jo sukurtuose pamėgtuose gyvūnų, ypač arklių, vaizdiniuose, iš kurių tiesiog skleidžiasi jėga, temperamentas. Jis kaip ir daoizmo estetikos adeptai nuolatos pabrėžia, kad pagrindinis menininko mokytojas, iš kurio jis turi semtis įkvėpimo, yra Gamta. Xu Beihong sukuria gausybę gamtos apraiškų grožio įkvėptų įvairaus tiek tradicinio kinų, tiek ir Vakarų tapybos stilių kūrinių, grafikos, mažosios plastikos, knygų iliustracijų ir teorinių veikalų, kuriuose teoriškai grindžia tautinių dailės tradicijų išsaugojimo ir modernizavimo būtinybę. Remdamasis tūkstantmetėmis kinų estetikos ir meno tradicijomis Xu Beihong atsaikingai žvelgia į menininko misiją. Jo poziciją puikiai iliustruoja tradicinius kinų menininkų priesakus perfrazuojantys šie dailininko žodžiai: „Kiekvienas dailininkas privalo turėti ne tik realų ir tvirtą meninį pagrindą, tačiau ir perskaityti tūkstančius tomų knygų, pereiti tūkstančius kilometrų kelių, plačiai atverti savo širdį ir užpildyti ją tūkstančių daiktų, su didžiuliu kantrumu ištyrinėti šiuos daiktus ir suprasti objektyvius gyvenimo dėsnius. Tik taip galima pasiekti idealų ir subtilų gamtos vaizdavimą, priartėti prie meno aukštumų“ (Postrelova, 1987, p. 5).

Gimęs provincijoje dailininko šeimoje nuo vaikystės tėvo vadovaujamas ir privačiai mokydamasis gauna gerą tradicinį kaligrafijos ir tapybos išsilavinimą 1912 m. atvyksta į Šanchajų, kur studijuoja Vakarų kultūrą, prancūzų kalbą ir prancūzų tapybos mokyklą. Nuo 1912 m. dėsto tik ką įkurtame Šanhajaus „Vaizduojamųjų menų institute“, kuriame po dviejų metų atidaromas „tradicinės kinų tapybos“ arba „tautinės tapybos“ (*guohua*) priešpriešinamos Vakarų aliejinei tapybos skyriui, kuriam jis vadovauja.

1917 m. dailininkas išvyksta tobulintis į Japoniją, grįžęs dėsto dailę Pekino universitete. Gavęs Cai Yuanpei rekomendaciją 1919 m. aštuoniems metams išvyksta į Paryžių, kur dėl lėšų stygiaus trumpai studijuoja *l'École nationale supérieure des beaux-arts*, o piešimo kursus lanko *Académie Julian*. Jis labiausiai domisi Vakarų Europos realistinės dailės tradicijomis. Vėliau tęsia savo studijas Vokietijoje, lankosi kitose Vakarų Europos šalyse, kuriose išsamiau susipažįsta su Vakarų dailės tradicijos įvairove. Grįžęs 1927 m. į Kiniją užima įvairius postus Nankino universitete, o Šanhajaus Vaizduojamųjų menų universitete eina tapybos katedros profesoriaus pareigas. Pastarąjį uždarius pradeda vadovauti Vakarų dailės katedrai Šanhajaus Dailės institute, kuris vėliau pervadinamas į Dailės akademiją. Dėstydamas įvairiuose šalies dailės institucijose aktyviai reiškiasi kaip dailininkų profesinio rengimo sistemos reformos šalininkas, skelbia Vakarų tapybos tradicijų dėstymo būtinybę aukštosiose dailės mokyklose. 1933 m. lankosi Europos šalių muziejuose. Ketvirtajame dešimtmetyje jis organizuoja didžiulę

kinų dailės parodą Paryžiaus *Musée de l'Orangerie*, kuri tampa svarbiu žingsniu, skatinančiu kinų dailininkų suartėjimą su Vakarų dailės tradicijomis.

Skirtingai nei Qi Baishi, kurio kūryba plėtojasi kinų daoistinės tapybos tradicijos nubrėžtuose rėmuose, Xu Beihong kūriniuose regimas noras praturtinti ją Vakarų dailės laimėjimais ir kartu išplėsti galimybių ribas, įvedant naujus plastinius kūrybos principus ir meninės išraiškos priemonės. Nors Xu Beihong studijuodamas dailę praleidžia pagrindiniame modernistinio meno centre Paryžiuje ir kituose Vakarų Europos meno centruose 8 metus, kai parodų salėse triukšmingai skleidžiasi modernistinio meno epopėja, tačiau dailininką modernistų ieškojimai menkai domina. Jo pagrindinis dėmesio objektas yra klasikinė Antikos ir Vakarų dailė su kuria jis artimiausią susipažįsta lankydamasis Luvre ir kituose klasikinio meno muziejuose. Jį daugiau traukia realistinė Vakarų dailės tradicija. Jis yra vienas pirmųjų Kinijoje dailininkų, kuris pradeda tapyti aliejumi iš natūros. Tačiau vis dėlto Xu Beihong labiau vertina monochrominę tapybą, kuri nesuteikia dailininkui galimybės slėptis po išoriniais spalviniais efektais, o apnuogina tikrą jo meistriskumo lygį, paakina vaizdžiai pademonstruoti visą savo talento jėgą. Remdamasis šia su daoizmo estetikos principais susijusia nuostata, jis dažniausiai kuria monochrominius, kartais vos paspalvintus paveikslus.

Sugrįžęs į tėvynę Xu Beihong siekia apjungti tautines daoistines ir Vakarų realistinės dailės tradicijas ir suformuoti savitą ir niekieno kito nepanašų individualų stilių. Jis kritiškai žvelgia į pastarųjų kelių šimtmečių kinų dailės raidą. Lygindamas su didžiųjų praeities meistrų dvasiniais skrydžiais teigia, kad per pastaruosius du šimtus metų šalyje nebuvo didžių vertų dėmesio tapytojų, todėl tapytojai paskendo akademiniame formalizme. Savo idealą vienintelį vertu dėmesio XIX a. tapytoju jis laiko Ren Yi, plačiau žinomą Ren Bonian (1840–1896) vardu, kurį vertina ne tik dėl darbštumo, subtilaus kolorito jausmo, kūrybinių polėkių drąsos, įvairių jo kūriniams būdingų kompozicinių sprendimų, tačiau, svarbiausia, sugebėjimo nutraukti ryšius su išsigimstančios akademinės dailės tradicija ir išryškinti gaivališkos dvasios kupino stiliaus individualumą.

Šis savito individualaus kelio naujų formų remiantis tautinio meno tradicijomis ieškojimo leitmotyvas persmelkia visą Xu Beihong kūrybą, verčia jį nerti į ieškojimus įvairiomis kryptimis. Šiuo aspektu žvelgiant, jis yra vienas universaliausių daoizmo estetikos įtakotų, nuolatos eksperimentuojančių, tačiau atpažįstamų savo individualiu galinga energija dvelkiančiu stiliumi dailininku. Paskirus Vakarų realistinės dailės elementus jis tarsi pajungia įvairiems tradiciniams kinų dailės kanonams, drąsiai plėsdamas jų ribas. Vadinasi, pažintis su Antikos ir Vakarų klasikine daile Xu Beihong nepaverčia banaliu vakarietiškos dailės tradicijų imituotoju, o padeda kūriniuose išplėsti daoistinės dailės tradicijos galimybes kinų dailės tradicijos nubrėžtuose rėmuose. Ši tapytojo nuostata skatina naujų neodoistinių tendencijų kinų tapyboje įsigalėjimą, daugybę tradicinio stiliaus kūrinių atliktų ne tradicine maniera.



Xu Beihong. Du arkliai. XX a. vid.
Tušas, popierius

Šiuo aspektu žvelgiant Xu Beihong yra vienas ryškiausių tradicinės kinų tapybos reformatorių, siekiančių įkvėpti į neodaoizmo tradiciją modernumo dvasią ir išplėsti jos meninės išraiškos priemonių amplitudę.

Xu Beihong kuria įvairiuose daoizmo estetikos šalininkų pamėgtuose tapybos žanruose, tačiau pirmiausia išgarsėja savo intelektualų tradiciją plėtojančiais peizažais, žuvis, krevetes, įvairius gyvūnus vaizduojančiais paveikslais. Jo animalistinio žanro kūriniuose išlieka daug anks-tesnei kinų dailės tradicijai būdingo simbolinio vaizdinių kodavimo elementų. Dailininkas ypatingą dėmesį skiria gamtos pasaulio studijoms ir kviečia dailininkus įdėmiai stebėti gyvūnų judesius, jų nuotaikų kaita, nesižavėti juos tapant įvairiomis detalėmis ir smulkmenomis, o pirmiausia dėmesį sutelkti į dvasinio panašumo perteikimą. Mylimiausias jo gyvūnų tapybos objektas yra žirgai, kuriuos vaizduoja įvairiais pavidalais, judesyje ir rimtyje su didžiule ekspresyvaus potėpio jėga. Xu Beihong prisipažįsta, kad įdėmiai studijavo arklių anatomiją, padarė tūkstančius žirgų piešinių eskizų. Jis pagrįstai laikomas Kinijoje nepri-lygstamu šios srities meistru.

Tačiau greta ekspresyvių įvairius gyvūnus vaizduojan-čių paveikslų, Xu Beihong garsėja ir kaip subtilus peizažo meistras. Ypač puikūs jo išplautų formų Yuan dinastijos laikų kūrinius primenantys emocinę neužpildytos erdvės poveikio galią išryškinantys peizažai. Iš šios pakraipos kū-

rinių pirmiausia verta išskirti jo, sukurtą tradicine maniera tušu popieriuje nutapytą šedevrą, „Pavasario lietus Lindžian upėje“ (1937). Jame vaizduojamas Yuan dinastijos tapybos meistrų pamėgtas žvejo valtyje motyvas. Čia taip pat subtiliai sprendžiamos erdvės ir kompozicijos problemos, tačiau skirtingai nei didieji praeities peizažo tapybos meistrai jis remiasi ne liniji-niu piešiniu, o spontaniškais išplaukiančių formų kontūrais, jų muzikaliu žaismu ir skirtingo intensyvumo sugretinamais kolorito registrais. Meistriška kaligrafiška Xu Beihong tapy-
mo technika ir išlavintas kompozicijos jausmas atsiskleidžia jo įvairiuose krevetes vaizduojan-čiuose paveiksluose.

Po 1949 m. revoliucijos Xu Beihong tapybos stilius ima keistis. Jis tampa vienu ryškiau-sių „revoliucinio realizmo“ atstovu, eina Dailės akademijos Pekine rektoriaus (1949–1953)

pareigas, tampa nacionalinės meno darbuotojų asociacijos vadovu. Tuomet jo kūryboje ženkliai stiprėja realistinės ir natūralistinės tendencijos, augantis dėmesys kruopščiam detalių išbaigtumui susilpnina jo ankstesniems kūriniams būdingą ekspresyvumą ir emocinį įtaigumą. Dailininko kūriniuose blėsta spontaniškumas.

Retrospektyviai žvelgiant į Xu Beihong nueitą kūrybos kelią galima apibendrinti, kad visą gyvenimą šis reto produktyvumo dailininkas atkakliai mokosi. Atkakliu darbu įgytas išsilavinimo universalumas, nenuilstamas savito stiliaus ieškojimas suteikia jam galimybę išvysti ankstesnėje dailėje ir mus supančiame pasaulyje kitiems nepastebimus būties aspektus, pripildyti kūrinius kinų dailės tradicijai būdinga poezijos dvasia. Akivaizdu, kad, nepaisant vėlyvajam kūrybos etapui būdingos duoklės ideologiniams reikalavimams, jei vertinsime dailininko kūrybą visumoje, turime pripažinti, kad didžias tautines tapybos tradicijas plėtojančiuose Xu Beihong kūriniuose regime europeizavimo ir naivaus revoliucinio realizmo pėdsakus, tačiau jie yra neatsiejama besiplečiančios ir praturtinamos naujomis spalvomis kinų dailės tradicijos dalis ir skirtingų tradicijų tarpusavio praturtinimo pavyzdys.

Zhang Daqian genijus ir tradicijos galia

Įtakingiausia ne tik XX a., tačiau ir pastarųjų dviejų šimtmečių kinų tradicinės dailės figūra yra peizažo tapybos meistras, kaligrafas, poetas, aistringas senosios dailės kolekcionierius, autoritetingas ekspertas, palikęs savo teorinius apmąstymus apie dailę Zhang Daqian arba Chang Dai – chien (1899–1983). Jo kūriniuose išsiskleidęs amžiais kauptas tradicinės kinų tapybos potencialas savitai transformuojasi ir įgauna naują suaktualintą pavidalą. Šis unikalaus talento dailininkas patiria sudėtingą kūrybinės evoliucijos kelią, kurio pradžioje remiasi didžiųjų kinų peizažo tapybos meistrų kūryba, vėliau integravęs čanbudistinės Magao sieninės tapybos principus, suformuoja savitą neįtikėtinai plačios kūrybinės skalės stilių, kuris pelno pripažinimą pasaulyje ir turi įtakos Vakarų ekspresionistinės ir abstrakčios dailės raidai.

2011 m. Zhang Daqian ir kitas kinų tradicinės dailės korifėjus Qi Baishi pagal savo kūrinių pardavimo kainą aukcionuose nukonkuruoja dailės rinkoje anksčiau tris metus lyderavusį Picasso ir tampa brangiausiai pasaulyje aukcionuose parduotų kūrinių autoriais: Zhang Daqian – 505 milijonai dolerių, o Qi Baishi – 445, P. Picasso – 312 milijonų dolerių. (*Picasso détrôné par deux peintres chinois*, 2012, p. 12). Šis menkai žinomas dailės mylėtojų faktas liudija apie esminius pokyčius, išryškėjusius ne tik dailės rinkoje, tačiau ir apie gilesnes slinktis pasaulinės dailės istorijos sampratoje.

Būsimas kinų dailės genijus gimė svarbiame kinų Sičuan provincijos kultūros centre, Neidziange, neturtingoje meno vertybes puoselėjančioje šeimoje. Greta miesto esančiuose

kalnuose formavosi viena įtakingiausių daoizmo pakraipų, todėl ir miesto dailininkų aplinkoje tradiciškai vyrauja daoistinė pasaulėžiūra, kurios poveikį nuo jaunystės patiria ir būsimas dailininkas. Pirmas į meno studijas šeimoje pasineria vyresnysis brolis Zhang Shanzi, kuris anksti reiškiasi kaip talentingas kaligrafas. Pradžioje unikalių gabumų dailei vaikas mokosi vadovaujamas motinos, vėliau privačioje mokykloje dirbusio mokytoju minėto brolio priežiūroje. Pastarasis, regėdamas vaiko aistrą piešimui, imdavo jaunėlį į įvairius su menu susijusius renginius. Dar mokykloje norėdamas padėti skurstančiai šeimai išskirtiniais gabumais kaligrafijoje pasižymintis paauglys atlieka įvairius su kaligrafiniais užrašais susijusius užsakymus.

1917 m. brolis Zhang Shanzi (jis vėliau išgarsėja savo gyvūnus, ypač tigrus vaizduojančiais paveikslais), slapstydamasis nuo represijų po dalyvavimo protesto renginiuose prieš Yuan Shikai valdžią, pasiima jaunėlį į Japoniją. Norėdamas praplėsti brolio dailės akiratį jis senojoje Japonijos sostinėje Kiote skatina domėtis japonų tapybos meistrų kūrinių muziejų ir vienuolynų kolekcijose. Daugybės dailės gildijų prisodrintame mieste technologiniais dalykais besidomintis jaunuolis susipažįsta su japonų dailininkų naudojamomis darbo medžiagomis, kūrybos priemonėmis, o lankydamasis japonų dailininkų gildijose įsisavina įvairias tradicines Japonijoje susiformavusias vaizduojamosios dailės ir tekstilės dažų technikas bei metodus.

Grįžęs 1919 m. po studijų Japonijoje į tėvynę Šanchajuje dėsto krikščioniškoje mokykloje ir kartu savo dailės profesinius įgūdžius tobulina vadovaujamas dviejų garsių vietos dailininkų Zeng Xi ir Li Ruiqing. Jų paakintas gilinasi į praeities didžiųjų meistrų kaligrafiją, poeziją, tapybą, kopijuoja jų kūrinius. Daugiausiai dėmesio skiria dviejų ekscentriškos dailės atstovų Shitao ir Zhu Da kūrinių studijoms ir ilgainiui tampa geriausiu šių dailininkų kūrybos žinovu. Labiausiai jis žavisi Ming ir Qing dinastijų valdymo laikų individualistais, daug kopijuoja bei interpretuoja Tang Yin, Chen Hongshou ir Shitao kūrinius. Jaunojo tapytojo kūrybinis stilius darosi toks panašus į savo pagrindinio įkvėpėjo, kad neretai ankstyvajame kūrybinės evoliucijos tarpsnyje jis dailininkų aplinkoje netgi vadinamas „naujuoju Shitao“.

Po jaunąjį dailininką sukrėtusios mylimos sužadėtinės mirties 21 metų jis pasirenka čanbudistinio vienuolio gyvenimo kelią ir perėmęs vieno iš budistinio panteono dievų Daqian vardą, pasineria į budistinių kanoninių tekstų ir dailės kūrinių studijas, rašo eiles (kurių savo gyvenime sukuria per 1000). Netrukus nusivylęs griežtai reglamentuotu vienuolišku gyvenimo būdu jaunuolis palieka vienuolyną, tačiau, išsaugojęs „Daqian“ vardą, sugrįžta į pasaulietinį gyvenimą. Susižavėjęs tradicinio stiliaus peizažais pasišvenčia tapybai ir kaligrafijai, kurios tampa pagrindiniu jo pragyvenimo šaltiniu. 1920–ųjų metų pabaigoje iš Šanchajaus atvyksta į Pekiną, kur vadovaujamas garsių mokytojų toliau sparčiai tobulėja ir atlieka įvairius prekybininkų ir šventyklų vadovų užsakymus, pradeda pardavinėti savo kaligrafijos ir tapybos kūrinius, tai ir tampa pagrindiniu jo pragyvenimo šaltiniu. Pekine suartėja su tautinės pakraipos dailininkais, ypač intelektualų dailės šalininku Pu Xinyu, kuris turi poveikį Zhang Daqian pasaulėžiūrai ir

tradiciniams estetiniams požiūriams, skatina susidomėjimą nuo vaikystės artimais natūralios gamtos grožį šlovinančios daoistinės estetikos principais. Kartu su Pu Xinyu jis kuria bendrus darbus, kurie dailininkų aplinkoje gauna pavadinimą „Pietų Zhang ir Šiaurės Pu“. Ši sparnuota frazė vėliau kinų dailininkų aplinkoje plačiai vartojama žymint dviejų itin dvasiškai artimų menininkų bendrus kūrinius. Kurį laiką dailininkas klajoja po šalį, tobulinasi kaligrafijos ir tapybos srityse, ieškodamas savito stiliaus. Jo kūryboje vis akivaizdesniu darosi spartus profesinis tobulėjimas, iškeliantis jauną dailininką į žymiausių to meto tradicinės pakraipos tapytojų gretą.

1925 m., padedamas turtingos bankininkų šeimos, Zhang Daqian surengia pirmą savo personalinę parodą Šanchajuje, kurioje eksponuoja per šimtą darbų, jie sėkmingai išparduodami. Tai dailininko šlovės nacionaliniu mastu pradžia, jis savo įvairiapusio talento jėga lyginamas su kitu XX a. kinų dailės korifėjumi Qi Baishi. Finansinė parodos sėkmė ir nauji pelningi užsakymai suteikia Zhang Daqian galimybę atsiduoti nuo jaunystėje išryškėjusiai kolekcionavimo aistrai. Jo kolekcijoje susikaupia daug didžių praeities meistrų kūrinių, iš kurių įdėmiai studijuodamas jis mokosi teptuko valdymo technikos subtilių. Ypač didžiausi savo Ming ir Qing dinastijos laikų peizažo tapybos meistrų kūrinių, iš kurių labiausiai vertino Shitao paveikslus.

Nuo 1927 m. Zhang Daqian vis dažniau tapo gamtoje. Tuomet jis susiruošia į pirmą didžiulį įspūdį palikusių kelionę į Huang kalnų atokiausias vietas, kurios stulbina jį prieš akis atsiveriančiais didingais kalnų virtinių, tarpeklių, upių ir upelių slėnių vaizdais. Šie vaizdai vėliau jį persekioja visą gyvenimą ir tampa mylimais jo peizažų motyvais. Vėliau dailininkas dar tris kartus grįžta į šią jam sakraline tapusią dvasingą įstabaus gamtos grožio erdvę. Tarsi apsvaigęs nuo sąlyčio su gamtos didybe ir grožiu teikiamo būties pilnatvės ir džiaugsmingumo jausmo kuria daugybę įstabių peizažų šlovinančių šios dailininkų pamėgtos Kinijos dalies gamtos grožį. Persmelktas daoistinės pasaulėjautos dailininkas dievina įvairiausias gamtos apraiškas; tapo gėles, medžius (spygliuočių medžių tapymo srityje jis yra neprilygstamas meistras), vabzdžius, žuvis, paukščius, kalnus, upes.

1929 m. Zhang Daqian jau kaip žinomas tradicinės tapybos atstovas lydi didžiulę nuo Tang iki Ming imtinai kinų didžiųjų tapybos meistrų parodą į Japoniją. 1930 m. įsteigia savo dailės mokyklą, daug dėmesio skiria senųjų meistrų kūrinių studijoms ir jų darbų kolekcionavimui. 1933 m. jis eksponuojasi kinų dailininkų pirmojoje parodoje Paryžiuje, 1934 m. lankosi Japonijoje ir Korėjoje, eina Nankino universiteto Dailės fakulteto profesoriaus pareigas. Tačiau netrukus atsistatydinęs iš jų vėl išvyksta į pamėgtus Huang kalnus ir Longmen olas, kuriose studijuoja senosios čanbudistinės sienų tapybos pavyzdžius. Lygiagrečiai daug kuria, eksponuojasi parodose Nankine, Šanchajuje, Pekine (kartu su Fang Jiekan), Tiandzine ir kitur. Prieškario metai – tai daugybės jo parodų įvairiuose kinų miestuose, Paryžiuje, Londone bei kituose užsienio kultūros centruose metas.

Išgarsėjęs Šanchajuje dailininkas po 1934 m. įsikuria sostinėje Pekine, kuris, lyginant su tarptautiniais kultūros centrais Šanchajumi ir Kantonu, yra miestas, kuriame gilesnes šaknis yra suleidusi šimtmečiais imperatorių rūmų remiama tautinė dailės tradicija. 1936 m. išeina naujas Zhang Daqian kūrinių rinkinys, kurio pratarmėje kinų tradicinės dailės korifėjus Xu Beihong įžvalgiai pavadina savo kolegą „paskutiniųjų penkių amžių genijumi“. Zhang Daqian iš tikrųjų suformuoja savitą kūrybinį stilių ir pasiekęs savo kūrybinės evoliucijos epogėjų tampa garsenybe, kurios šlovė išplinta visoje šalyje.

1938 m. dailininkas grįžta į tėvynę Sičuano provinciją. Prasidėjus japonų agresijai ir sve-timšaliams kariam okupavus rytinę šalies dalį, japonai, vertinę dailininko talentą, siūlo Zhang Daqian atsakingus dailės institucijų postus, tačiau gavę neigiamą atsakymą apriboja jo veiklą namų areštu. Tuo metu dailininkas daug dėmesio skiria monumentalios Tang ir Song epochų peizažo tapybos studijoms. Jų pėdsakas yra ryškus vėlesnėje dailininko kūryboje. Po Pekino okupacijos išvyksta į prancūzų koncesiją Tiandzine, vėliau į Honkongą. Kartu su Xu Beihong ir broliu Zhang Shanzi čia jie kuria patriotinius kūrinius nukreiptus prieš japonų agresiją.

Zhang Daqian yra laisvo kupino galingos kūrybinės energijos ir kartu griežtos vidinės disciplinos kūrėjo tipas, kuris aiškiai suvokia savo kūrybinę misiją, pats formuoja savo gyvenimo kelią. Sunkus gyvenimas audringu Kinijos istorijos laikotarpiu užgrūdina charakterį. Vėliau įgavęs pripažinimą jis pats renkasi sau priimtinas kūrybos sąlygas, gyvenimo vietą, būdą, šalis, kurias laiko parankiomis savo talento skaidai. Kalbėdamas apie savo kūrybinės sėkmės receptus Zhang Daqian pasitelkia seną kinų patarlę, kad „tris dešimtosios priklauso nuo sėkmės, o likusios dalys nuo gerų santykių su kitais žmonėmis“. Įvairiuose interviu užsienio šalyse jis nuolatos pabrėžia, kad visa savo esybe yra pasišventęs tapybai ir kurs, ir nekeis savo gyvenimo siekių ir įpročių tol, kol bus gyvas. Dar pridurdavo, kad jei taptų vienuoliu, būtų vienuoliu dailininku.

Tai išskirtinio darbštumo, talento ir originalumo kūrėjas, asmenybė, kuri, įkūnydama savyje intelektualų estetikos tradicijas, ne tik lygiagrečiai reiškiasi trijuose didžiuosiuose kinų menuose (kaligrafija, tapyba, poezija), tačiau ir daugelyje kitų kūrybinės veiklos sričių: senosios dailės kūrinių kolekcionavime, jų restauravime, dailės teorijoje, pedagogikoje. Jis pasižymėjo neįtikėtinu techniniu virtuozišku ir sugebėjimu meistriškai kopijuoti bet kurį iš daugybės tradicinių dailės stilių. Todėl garsėjo kaip geriausias didžiųjų praeities meistrų kūrinių falsifikatorius. Meno rinkoje aukštai vertinamos jo atliktos didžiųjų praeities meistrų darbų kopijos (Jiazi, 2001, p. 9).

Kita vertus, Zhang Daqian – geriausias savo meto senosios dailės ekspertas, praeities peizažo tapybos stilių ir daugybės techninių tušo tapybos subtilybių, senovės tapymo priemonių, popieriaus, tušo, pigmentų, teptukų, antspaudų, visų tapybos ritinėlį komponentų žinovas. Jis atkuria praeities meistrų paveikslus remdamasis tik jų išlikusiais rašytiniais aprašymais“

(Fu, 1991, p. 37–38). Jo senųjų kinų meistrų kūrinii kopijas dėl puikios dailininko medžiagų, technologijų pažinimo, įvairių atspalvių tušų išraiškos galimybių ir sugebėjimo meistriškai perteikti didžiųjų praeities tapybos meistrų stilių virtuoziskumą ir kitus individualius bruožus nepaprastai sunku atskirti nuo originalų. Meno rinkoje aukštai vertinamos jo atliktos didžiųjų praeities meistrų darbų kopijos.

Pirmiausia Zhang Daqian yra didis tapytojas, kuris tarsi sugeria savo kūryboje geriausias praeities dailės tradicijas. Pasinerdamas ir įdėmiai studijuodamas įvairius skirtingose epochose gyvavusius dailės stilius, dailininkų naudojamas technines priemones, medžiagas, meninės kūrybos principus jis ilgame savo gyvenimo kelyje atkakliai žingsnis po žingsnio žengia į priekį įsisavindamas įvairių stilių teikiamas meninės išraiškos galimybes. Zhang Daqian kūrybinis palikimas išsiskiria ne tik tapymo manieros virtuoziskumu, tačiau ir stilistinių meninės išraiškos priemonių įvairove, visa tai, ką jis visą gyvenimą aistringai studijavo, kolekcionavo, kopijavo atsispindi jo tapybiniame palikime, kuriame stilistiniai budistinės religinės dailės meistrų kūrybos bruožai jungiasi su Song, Yuan, Ming, Qing dinastinių meistrų tapybos laimėjimais ir Vakarų ekspresionistinei bei abstrakčiai tapybai būdingais plastinės kalbos elementais.

Savo kūrybiniame kelyje Zhang Daqian vadovaujasi dievinamo Shitao teiginiu, kad „teptukas ir tušas privalo žengti koja į koja su laiko dvasia“. Skirtingais savo kūrybinės evoliucijos tarpsniais jis derina įvairių epochų ir mokyklų kūrybinius stilius, puikiai valdo tapybos stilius, manieras ir technikas, dirba skirtingų žanrų srityse. Jis tapo įvairių žanrų ir stilių paveikslus: gėlių ir paukščių, buitinio žanro, gyvūnų, portretus, peizažus. Kita vertus, tai – neaplenkiamas kompozicijos meistras, neperkraunantis savo paveikslų nereikalingomis detalėmis, puikiai išnaudojantis, erdvės, skirtingų erdvių planų sąveikos, neužpildyto paveikslo ploto emocinio poveikio žiūrovui galimybes. Jis vienodai meistriškai tapo tiek



Zhang Daqian. Vanduo ir debesys prie Xiao ir Xiang upių. 1946 m. Spalvotas tušas, popierius

sausa, tiek minkšta tušo klojimo technika, yra didis palietų tušo formų liejimo ir įvairiausių jio atspalvių išgavimo meistras.

Zhang Daqian kūrybinis palikimas yra milžiniškas, jį sudaro per 40 000 įvairių žanrų ir stilių kūrinių. Šio menininko kūryba yra tokia įvairi ir daugialypė, kad kaip ir P. Picasso atveju netgi solidžios apimties tekste ją sunku išsamiau apibūdinti. Todėl dabar apsiribosime tik glaustu kelių charakteringiausių jo peizažo apibūdinimu.

Iki 1940 m. jo kūrybai didžiausią poveikį turi didieji kinų peizažo tapybos meistrai. Pagrindinė jo kūrybinio įkvėpimo versmė buvo keturi Qing epochos tapytojai vienuoliai (Hong Ren, Kun Can, Bada Sharen ir Shitao), Ming dinastijos Wu mokyklos meistrai (Shen Zhou, Wen Zhengming, Tang Yin, Qiu Ying) ir Yuan epochos peizažistai (Huang Gongwang, Wu Zhen, Ni Zan ir Wang Meng).

1940 m. Zhang Daqian atranda sau kaip reikšmingą kinų dailės palikimo dalį – Gobio dykumos pakraštyje Didžiajame šilko kelyje nutolusią 25 kilometrus nuo Dunhuango oazės kalnuose esančią Sui ir Tang epochų čanbudistinę dailę. Netrukus pasitelkęs būrį talkininkų jis kartu su šeima išvyksta į smėlynų jūroje esančius čan šventyklų kompleksus Magao ir Yulin. Čia iškaltose kalnų grandinėse šventyklų grotose dailininkas įdėmiai tyrinėja daugybę skulptūrų ir freskų. Po parengiamojo darbo imasi 276 freskų kruopštaus kopijavimo. Magao ir Yulin grotų freskų tapyba sužavi jį savo grožiu ir įkvepia darbui. Įgyvendindamas šį sumanymą Zhang Daqian ilgam pasineria į budistinės dailės studijas, artimai bendrauja su budistų ir lamaistų vienuoliais. Nuo tada jo kūrybos stilių vis stipriau įtakojo budistinė dailės tradicija. Dailininko potėpis po šio kopijavimo tarpsnio darosi platesnis, pripildytas emocionalios jėgos užtaiso.

Prasidėjus pilietinio karo suirutei ir Mao atėjus į valdžią, Zhang Daqian palieka kontinentinę Kiniją, kurį laiką gyvena Taivanyje, Hong Konge, Makao. Netrukus jis gauna iš Indijos kvietimą surengti kūrinių parodą ir Indijos tarptautinių santykių universitete perskaityti paskaitų kursą, jis išvyksta į Indiją, lankosi budistinės ir lamaistinės meninės kultūros centre Darželinge, bendrauja su vietos lamomis, gilinasi į vietinės sakralinės tapybos tradicijas. Nuo tada jis daugiau niekuomet negrįžo į kontinentinę Kiniją, taigi išvyko gyventi į Argentina, Braziliją, kur praleido 16 atkaklių kūrybiniu darbu užpildytų metų, vėliau apsigyveno JAV Kalifornijoje, eksponavo darbus pagrindiniuose Vakarų Europos, Šiaurės ir Pietų Amerikos kultūros centruose.

Savo kūrybinės galios ir profesionalizmo viršūnę dailininkas pasiekia artėdamas prie penkiasdešimtmečio. Tuomet sukuriama brandžiausi jo įvairių tapybos žanrų, pirmiausia peizažo tapybos kūriniai. Iš pirmiausia vertėtų išskirti įstabaus grožio puikaus lakoniško kompozicinio sprendimo paveikslą „Vanduo ir debesys prie Xiao ir Xiang upių“ (1946). Jame vaizduojami tradiciniai kinų klasikinio peizažo motyvai, tarp kurių vyrauja kalnai ir

vandenys. Paveikslo dešiniame kampe regimas mažytis upės kranto lopinėlis, kurį užgožia žemutinę paveikslo dalį užimanti iš tolos atvingiuojanti rami upė, antrame, trečiame ir ketvirtame plane iškyla rūkuose paskendusios kalnų viršūnės, o viršutinę paveikslo dalį puošia trijų skirtingų struktūrų kaligrafiniai užrašai.

Kitas kompozicijos požiūriu ne mažiau tobulas, sudėtingesnės kompozicinės struktūros yra po kelių metų nutapytas peizažas „Sekant Dong Yuanu. Kelionė išilgai upės kranto prietemoje“ (1950), kuriame harmoningai sąveikauja skirtingi erdviniai planai. Paveikslo pirmame plane vaizduojamas kalno pakraštys, apaugęs retais medžiais, o antrame plane upės slėnyje – keliu judantys su žirgais keliautojai. Toliau iškyla didingas kalnas ir už jo slypintys vandens srautai, atskirti neaukštų kalnų grupėmis. Paveikslas labai harmoningas, kadangi visi kompozicijos sudėtiniai komponentai yra tarpusavyje subalansuoti. Šie ir daugybė kitų vėliau sukurtų paveikslų liudija, kad po daugybės įtempto darbo metų Zhang Daqian pasiekia ypatingą formos ir turinio sąveikos tobulumą. Jo šlovė po daugybės parodų įvairiuose pasaulio kultūros centruose auga.

1956 m. Prancūzijoje beveik vienu metu organizuojamos Pablo Picasso ir Zhang Daqian parodos. Tai tampa postūmiu Antibuose, Viduržemio jūros pakrantėje P. Picasso dirbtuvėje, šių dviejų skirtingų civilizacinių pasaulių korifėjų susitikimui ir pasikeitimui dovanojamais kūriniais. Michael Sullivanas traktuoja šį susitikimą kaip vieną svarbiausių Rytų ir Vakarų dailės sąlyčio taškų, kurį reprezentuoja dvi iškiliausios šių tradicijų asmenybės (Sullivan, 1973, p. 198)

Iš tikrųjų šis dviejų pasaulinės dailės korifėjų susitikimas turėjo abipusį poveikį. Po jo Picasso vis dažniau pagarbiai pasisakydavo tradicinio kinų ir Rytų meno atžvilgiu, kad „tikras menas gyvuoja Rytuose ir Afrikoje, o ne Vakaruose“. Kita vertus, paveiktas Picasso kūrinių galingos energetikos, Zhang Daqian pradeda eksperimentuoti artimoje modernistinės dailės estetikai srityje. Jis pasitelkia Vakarų ekspresionistinei ir abstrakčiai dalei būdingus spontaniškus potėpius, išplautas amebines formas ir jungia jas su tradicinio kinų dailės stiliaus elementais. Rengiama daug jo parodų įvairių kontinentų pagrindiniuose kultūros centruose. 1958 m. Tarptautinė meno istorikų draugija suteikia Zhang Daqian aukščiausią apdovanojimą ir paskelbia jį žymiausiu epochos dailininku.

1965 m. Zhang Daqian sukuria savitą ekspresyvių potėpių tušo tapybos stilių, kuris įsivyrąja jo kūryboje iki gyvenimo pabaigos. Iš šio stiliaus kūrinių galėtume išskirti paskutiniaisiais gyvenimo metais sukurtą spontaniško stiliaus paveikslą „Persikų spalvos pavasaris“ (1983), kuriame į antrą eilę nuslenka ankstesnio periodo darbams būdingas peizažo pagrindinių kompozicijos elementų santykių išryškinimas. Jame viešpatauja išplautos spontaniško tušo liejimo abstrakčios ir pusiau abstrakčios formos, kurios atskirose paveikslo dalyse sąveikauja su menkliau išreikštais tradicinio peizažo elementais ir neįprastose vietose patalpintais

kaligrafiškais užrašais. Tai jau visai kita peizažo tapybos koncepcija, kurioje tradicinei kinų peizažo tapybai taip svarbią peizažo visumos, jo dvasios pertekimo idėją keičia subjektyvaus kūrybinio menininko dvasios polėkio koncepcija.

Vadinasi, Vakarų modernistinės tapybos principų pažinimas ir jos techninių subtilybių įsisavinimas atskleidžia naują modernų Zhang Daqian požiūrį į Rytų Azijos dailės tradicijas, kadangi jo paveiksluose atgimsta kinų ir japonų tapybos meistrams būdingi spontaniški minkšti išplautų formų tušo liejimo manieros principai. Kita vertus, įvairiuose pasaulio meno centruose eksponuojamos ir spaudos išreklamuotos Zhang Daqian parodos turi neabejotiną poveikį prieš Antrąjį pasaulinį karą ir po jo Prancūzijoje, o vėliau ir JAV galingai išsiskleidusiai ekspresionistinės ir abstrakčios dailės orientalizacijai. Jo tapybos stiliaus akivaizdžios įtakos pėdsakus galime aptikti daugelio lyrinės abstrakcijos ir abstraktaus ekspresionizmo taip pat mūsų tapytojo Adomo Galdiko išėivijoje kurtuose kūriniuose. Paskutinį gyvenimo dešimtmetį ieškodamas tinkamos savo kūrybinių galių sklaidai aplinkos jis dažnai keičia savo gyvenamąją vietą ir galiausiai gyvenimo saulėlydyje norėdamas arčiau būti tėvynės jis 1978 persikelia į Taivaną, kur 1983 m. užgęsta šio kinų modernios dailės genijaus gyvybė.

Apibendrinami šį glaustą ekskursą į didžiųjų XX a. pirmosios pusės neodaoizmo estetinių idealų įkvėptų tapybos meistrų kūrybą galime teigti, kad Qi Baishi, Xu Beihong ir Zhang Daqian kūryba jautriai atspindi ne tik tradicinės tapybos, besiplėtojančios sąveikoje su vesternizacijos tendencijomis, pokyčius, tačiau ir tų socialinių šalies sukrėtimų bei kultūrinių virsmų pasekmes, kurios skleidžiasi jų akyse. Šie neodaoizmo adeptai yra tie iškiliausi savo meto kinų tradicinės tapybos atstovai, kurių kūriniuose išlieka gyvybinga visa persmelkianti šios tradicijos dvasia. Nors ir vėliau aptiksime Kinijoje nemažai talentingų ją plėtojančių tapybos meistrų, tačiau jie nepasiekia šiems XX a. pirmosios pusės korifėjams būdingo natūralaus ryšio su tradicija.

Maoistinė „revoliucinio realizmo“ estetika ir pomaostinio periodo prieštaravimai

Dar 1931 m. Japonija pradeda karo veiksmus šiaurinėje Kinijos dalyje Mandžiūrijoje, kur valstybės vadovu paskelbiamas marionetinis buvęs imperatorius Xuantong. 1937 m. Japonija, paskelbusi karą Kinijai, užgrobia Pekiną ir rytinę pajūrio teritorijų dalį. Po šios Japonijos agresijos, šalies šiaurinių teritorijų Mandžiūrijoje, svarbių kultūros centrų Šanchajaus ir Nankino okupacijos kinų estetikoje ir mene ryškėja atsisukimas į tradicinės meno formas, ypač į intelektualų bei žanrinę tušo tapybą, kas visuomeninėje sąmonėje suvokiama kaip natūrali patriotizmo nuotaikų augimo apraiška. Kita vertus, Japonijos–Kinijos karo (1937–1945) metu,

aktyviai remiant SSRS, ženkliai auga komunistų partijos įtaka šalies politiniame gyvenime, stiprėja marksistinės ir nacionalistinės pakraipos intelektualų ir menininkų konfrontacija. Tik pasibaigus šiam karui Kinijoje išplieskia naujas pilietinis karas (1946–1949), kurio pradžioje sėkmė lydi JAV remiamą nacionalistinės pakraipos Gomindaną, tačiau antroje jo pusėje nugalė SSRS aktyviai ginklais ir instruktoriais remiami komunistai, kurie 1949 m. rudenį įkuria Kinijos Liaudies Respubliką.

Netrukus Kinijos komunistų lyderis Mao Zedong pradeda praktiškai įgyvendinti dar karo metu 1942 m. gegužėje paskelbtus naujus revoliucijos idealus atitinkančiais literatūros ir meno raidos orientyrus, kurie kinų estetikoje ir mene stiprina panašios į SSRS viešpatavusios socialistinio realizmo estetikos analogo vadinamojo „revoliucinio realizmo“ pozicijas ir kinų vaizduojamoji dailė orientuojasi į sovietinės tapybos modelius. 1950 m. iš SSRS atvykę dailininkai moko kinus pagrindinėje oficialią ideologiją skleidžiančioje ir diktuojančioje estetiškos nuostatos šalies dailės akademijoje Pekine tapyti sovietinio vadinamojo socialistinio realizmo stiliumi.

Tolesnė liaudies respublikos estetikos ir meno plėtotė tiesiogiai siejasi su sistemingu senų imperinių struktūrų ir institucijų griovimu, vis gilėjančiu atsiribojimu nuo šimtmečiais gyvavusių kinų estetikos ir meno tradicijų, senosios tradicinėmis kultūros ir meno vertybėmis besiremiančios meninės inteligentijos išstūmimu. Ilgainiui, šiam procesui stringant naujų „demokratinės liaudies diktatūros“ principų įtvirtinimas įgauna destrukttyvų prieš tradicinį pavidalą. Šie procesai itin išryškėja vadinamosios „Didžiosios kultūrinės revoliucijos“ (1966–1976) idėjų pakilimo metu, kai priešprieša kinų kultūros ir meno tradicijoms įgauna agresyvią formą. Mao ir jo šalininkų nesubrendusio jaunimo būrių – chunveibinų („raudonųjų maištininkų“) 1966 m. pradėta politinė akcija, vadinamoji kultūrinė revoliucija, palieka gilų randą modernios kinų kultūros, estetinės minties ir meno raidoje.

Mao kultūrinė revoliucija paliko ilgalaikių pasekmių tradicinių kultūros, estetinės minties ir meno formų raidai, kadangi kryptingai suardytos gyvavusios institucijos, sunaikinta daug svarbių materialinės kultūros paminklų, sunyko tradicijas saugojusio šalies intelektualinio ir meninio elito sluoksnis. Uždaromos meno mokyklos, meno akademijos, išsiunčiama į koncentracijos stovyklas daug inteligentų, aukštųjų mokyklų profesorių, menininkų. Represijos taikytos apie 90 procentų kūrybinės inteligentijos ir menininkų sluoksnio atstovų. Kampanijos metu suveši Mao kultas, sužlugdoma šalyje funkcionavusi švietimo sistema, aukštosiose mokyklose panaikinami egzaminai.

Aristokratinio ir elitinio kultūros ir meninės inteligentijos sluoksnio kryptingas persekiojimas ir naikinimas neabejotinai paveikia estetinių idealų ir vaizduojamosios dailės raidą, ženklina didingų dailės ir kitų menų tradicijų nuosmukį. „Kultūrinės revoliucijos“ metais menas buvo traktuojamas kaip vienas iš pagalbinių ideologizuotų valstybės ir visuomeninės

sąmonės valdymo instrumentų. Sumenksta tradicinės estetikos ir meno puoselėtojų kūrybinis potencialas, katastrofiškai smunka estetinis oficialiai palaikomų meno formų lygis. Ši 10 metų užtrukusi antikultūrinė kompanija, kurios rezultatus galima traktuoti kaip katastrofišką politinę akciją, pasibaigusi tik po Mao mirties 1976 metais. Ji nustekena kinų kultūros potencialą, stabdo jos natūralią raidą ir palieka gilius psichologinius randus ją išgyvenusių intelektualų ir menininkų sąmonėje.

Po Mao mirties nuo 1978 m. iki įvykių Tianjamino aikštėje 1989 m. galima pavadinti „pokultūrinės revoliucijos“ tarpsniu. Jis siejasi su stiprėjančiu Vakarų modernistinės dailės tendencijų poveikiu. Jo pradžioje išsisėmus „kultūrinės revoliucijos“ ideologiniam užtaisui, prasideda kūrybinės inteligentijos ir menininkų rehabilitacija. Nuvainikavus „kultūrinės revoliucijos“ idėjas iškart pirmiausia atkuriamos anksčiau gyvavusios kūrybinės organizacijos. Atgimę meno žurnalai, greta kinų naujų meno reiškinių, spausdina japonų ir Vakarų šiuolaikinių dailininkų darbų reprodukcijas. Ryškėjantis laipsniškas menininkų išsivadavimas iš maoistinių dogmų išsilieja į alternatyvių modernistinių meninės kūrybos formų, naujų temų ir meninės išraiškos priemonių paieškas.

Pomaoistinio periodo pradžioje dar aktyviai sąveikauja tradicinės estetikos ir tušo tapybos tendencijos, intelektualų tapybos ir jai oponuojančios politinio meno, ciniško realizmo, moterų meno ir kitos kryptys, o amžiaus pabaigoje jau reiškiasi įvairios sparčiai besiplėtojančios Vakarų postmodernistinio meno formos. Šiame kinų dailės raidos etape ženkliai sumenko tradicinės kinų dailės svoris, ji tampa tautiškai angažuotų entuziastų kūrybinės raiškos sritimi, kadangi Kinijos meno rinkoje įsivyrąja suprekintos postmodernaus meno formos.

Įvairiais aspektais aptarę kinų tradicinės estetikos pagrindinių estetinių kategorijų pasaulio, menų sistemos, menininko, meninės kūrybos proceso, estetiškumo kriterijų ir pagrindinių estetinės minties bei vaizduojamosios dailės etapų raidos savitumą, galime konstatuoti, kad magistralines Rytų Azijos tautų estetinės minties raidos gaires nubrėžusi hieroglifinio mąstymo principais paremta kinų tradicinė estetika ir meninė kultūra yra išskirtinė dėl daugelį šimtmečių besitęsiančių idėjų, meno formų, kūrybos principų perimamo ir tęstinumo. Pamatinėmis nuostatomis ji ženkliai skiriasi nuo indų, arabų musulmonų, Antikos ir Vakarų tradicijų. Kinų dailės estetiniam meniniam kanonui lyginant netgi su tipologiškai artimiausiu japonų mažiau yra būdingas įvairių kasdienybės apraiškų žavesio išryškinimas, tačiau didesnė gelmė ir meditatyvumas.

Tradicinė kinų estetika ir menas yra paveikti trijų pagrindinių filosofijos krypčių konfucianizmo, daoizmo ir su pastaruoju artimai susijusio budizmo. Vėlesnėje kinų kultūros istorijoje jos aktyviai sąveikavo ir konkuravo dėl įtakos. Būtent jos suformavo pagrindinius požiūrius į meną, jo vietą, funkcijas visuomenės gyvenimą, menininką, jo santykį su gamtos pasauliu, me-

ninės kūrybos procesą. Kinų tradicinėje estetikoje išsikristalizavusiame autentiško menininko vaizdinyje išryškėja sąmoningas atsiribojimas nuo išorinės būties, vienišumas, aistra kūrybai, nuolatinio nepasitenkinimo pasiektais rezultatais ir tobulėjimo būtinybės suvokimas, kuris jungiasi su kuklumu, šlovės vengimu, nuolatinio atsinaujinimo siekiu. Kitas charakteringas tokios asmenybės bruožas – *išsilavinimo ir kūrybinės raiškos universalumas*. Jis siejasi su geru kaligrafijos, tapybos, poezijos, o neretai muzikos ir kitų menų principų įvaldymu. Ryškus ir teorinis sugebėjimas konceptualizuoti savo kūrybinius siekius.

Styguojančia tradicinės kinų estetikos ir meninės kultūros ašimi tapo savitas įvairiapusiškai išsilavinusio menininko – mokslininko vaizdinys, jo santykis su tradicija, supančiu gamtos pasauliu. Priklausomai nuo įvairių išorinių ir vidinių veiksnių įtakos kinų meninės kultūros raidoje istoriškai keičiasi menų hierarchija, plečiasi meno techninės meninės išraiškos galimybės. Ankstyvajame kinų estetiško minties raidos etape estetinė teorija patyrė stipresnę anksčiau išsikristalizavusių muzikos ir poezijos estetinių principų poveikį. Vėliau menų hierarchijoje įsiviešpatavus kaligrafijai estetika ir meno teorija plėtojosi jos veikiamą. Skirtingai nei Vakaruose, kur pagrindinė rašto funkcija yra informacijos perteikimas, Kinijoje kaligrafijai ir tušo tapybai įgaunant vis rafinuotesnes formas, informacinė su teksto perskaitymu susijusi funkcija palaipsniui išsiskaido į kitas estetiško vaizdines funkcijas. Glaudžiai siedamasis su pamatiniais hieroglifų kultūros principais kaligrafinis mąstymas ir universalus tikrovės suvokimas persmelkia kinų tradicinę estetiką, kalbą, literatūrą, poeziją, tapybą, grafiką.

Pagrindinis kaligrafijos kaip savarankiškos meno rūšies tapimo etapas susijęs su originalių kūrėjų iškilimu ir intensyvia naujų meninių stilių sklaida trunka maždaug nuo IV iki X a., kai išsiskleidžia šios meno rūšies energetinis užtaisas. Vėliau jau pasigendame tokių svarių laimėjimų kaligrafijos srityje. Nuo šiol svariausi menotyrinės estetikos ir dailės laimėjimai pirmiausia siejami su unikalia peizažo tapybos estetika ir sukurtu įstabia kompozicijos, spalvos ir formos harmonija dvelkiančiu kinų peizažo tapybos fenomenu, kuris savo viršūnę pasiekia Song epochos peizažo tapybos didžiųjų meistrų kūriniuose. Jie pasaulinio meno istorijoje išsiskiria technikos meistriškumu, subtiliu muzikalumu, ritmikos, poetiškumo jausmu, humanitarine erudicija, unikaliu kūrybinės raiškos universalumu.

Nors jie kuria idealios, o ne realios gamtos harmoningą vaizdinį, tačiau jų humanistinio patoso kupini tapiniai giliai išreiškia savo epochos intelektualų, artistų mąstančių ir subtiliai suvokiančių estetinių ir meninių vertybių svarbą žmonių dvasinį pasaulį. Tapybai iškilus į menų hierarchijos viršūnę tapytojų ceche ryškėja skilimas tarp į išbaigtą tapybos manierą orientuotų imperatoriškos tapybos akademijos atstovų ir į spontaniškumą linkstančių ir dirbtinai savo menamą „neprofesionalumą“ pabrėžiančių „intelektualų“ tradicijos šalininkų. Ir galiausiai peizažo estetikos ir paties žanro plėtotės įvairovę skatina ir daugybės naujų ryškių tapybos individualybių atsiradimas.

Mongolų užkariavimas traumuoja kinų estetinę sąmonę, tačiau kartu dar Yuan epochos pradžioje pagimdo svarbius tapybos, kaligrafijos reiškinius. Song ir Yuan epochose kinų estetikos ir vaizduojamosios dailės tradicija pasiekia savo klestėjimo epogėjų, o paskui ryškėja estetinės minties stagnacijos procesas. Jis ilgainiui Qing dinastijos valdymo saulėlydyje atveda prie gilios tradicinės estetikos ir meno krizės. Feodalinės imperijos griuvėsiuose 1912 m. paskelbtos Kinijos respublikos kultūros ir meno gyvavimas taip pat lydimas virtinės sudėtingų sukrėtimų, išbandymų.

Šiuolaikinis konfrontuojantis su tradicine estetika ir vaizduojamąja daile kosmopolitinis menas Kinijoje užgimsta XX a. pradžioje, po imperijos žlugimo ir Kinijos respublikos atsiradimo. Kartu su sparčiai plintančiais šalies vakarietinio ir Vakarų estetikos ir modernistinės dailės sklaidos procesais skverbiasi aliejinės tapybos technika ir ryškėja naujos meno formos. Tačiau šiuos besiskleidžiančius kinų ir Vakarų modernistinės dailės sąveikos procesus sustabdo karas ir jo griuvėsiuose po pilietinio karo gimusi Kinijos Liaudies Respublika. Su ja į novatoriškumą linkę menininkai pradžioje sieja didžiules viltis, tačiau netrukus valdžią paėmusios komunistų partijos lyderiai meną besąlygiškai pajungia naujos maoistinės ideologijos reikalavimams. Iš dogmatiškų maoistinės estetikos nuostatų kinų menas vaduojasi tik XX a. 9 deš. atvirėję kinų politiniam ir kultūriniam gyvenimui, prasidėjus ekonominių reformų ir santykinės liberalizacijos tarpsniui. Tuomet ir paklojamas pamatas kitame dešimtmetyje šalyje intensyviai besiskleidžiančioms modernistinio meno formoms ir naujos vakarietiškos meno kūrinių rinkos formavimuisi.

2 dalis

JAPONIJA

JAPONŲ ESTETIKOS IR MENO TEORIJOS IŠTAKOS

Saviti tradicinės japonų estetikos bruožai

Japonijos estetika, skirtingai nei Indijos ir Kinijos, neturi tokių senų tūkstantmečius aprėpiančių tradicijų. Jos raida tiesiogiai buvo susijusi su kitomis Rytų Azijos civilizacijomis. Svarbiausias šio arealo kultūros centras daugelį tūkstantmečių išliko didžioji kinų civilizacija, iš kur į kaimynines šalis sklido naujos idėjos, kultūros ir meno laimėjimai. Kinijoje nuo labai senų laikų viešpatavo pasitikėjimas savųjų kultūros tradicijų galia. Kinai, daugelį šimtmečių buvę pagrindiniais pasaulinės civilizacijos vedliais įvairiose kultūros, mokslo, technologijos srityse ir gerokai aplenkę Vakarų tautas, neišvengiamai tapo paveikti kinų mentaliteto ir požiūrio į kitas jiems pažįstamas tautas.

Japonijos kultūra yra atviresnė ir imlesnė išorinėms įtakoms, kultūriniam pliuralizmui, pokyčiams, novacijoms. Ši atskirtose nuo Azijos žemyno salose išsidėsčiusi šalis buvo apsaugota nuo kitas Rytų civilizacijas niokojusių klajoklių tautų įsiveržimų. Gilinantis į Japonijos estetikos ir meno istoriją stebina jos gyventojų prisirišimas prie savo kultūros tradicijų ir kartu nenumaldomas noras pasinerti į naujovių pasaulį. Nuo pirmųjų ryšių su žemyno kultūra jie noriai periminėjo ir asimiliavo idėjas, skolinius, vertybes, keitė savo socialinio gyvenimo institucijas, religiją, teisę, valstybinio gyvenimo principus, filosofijas, literatūros, dailės ir kitas kultūros formas. Greitas ir kūrybingas kitų tautų kultūros tradicijų perpratimas ilgainiui tapo japoniškojo mentaliteto bruožu. Tačiau, periodiškai perėminėjusi galingus kinų civilizacijos impulsus, japonų kultūra *pasuko savitu keliu ir sukūrė daug unikalių kultūros, estetinės minties bei meno formų, kurių rafinuotumas neretai lenkė ir buvusių mokytojų laimėjimus.*

Pradedant brandžiaisiais viduramžiais šalyje matyti nuoseklus estetikos ir meno skverbimasis į įvairias žmogaus gyvenimo sritis. Skirtingai nei Vakaruose, kur estetika ir menas neretai virsdavo abstrakčių teorinių spekuliacijų objektu, Japonijoje šios dvi dvasinės veiklos sritys tapo itin svarbia kasdienio gyvenimo kultūros dalimi. Jos sakralizuoja daugybę europiečiams nepastebimų buities aspektų ir todėl kasdienės buities kultūra, dizaino estetika čia ilgainiui pasiekia aukštesnį lygį. „Menas, – rašo Masaharu Anesaki, – paplitęs kiekvienoje Japonijos gyvenimo srityje, nes įkvėpimo ir meno motyvų japonai semiasi iš gamtos. Japonas gėrisi ir džiaugiasi laukų gėlės žiedu, pamerkia jį inde, išskobtame iš medžio. Kabindamas paveikslą ant sienos menui skirtoje nišoje, pasirūpina, kad jis derintųsi prie besikeičiančių metų laikų. Kai visas pasaulis apklotas sniegu, jis parenka paveikslą su rudu jaučiu sniege ar šaltyje sustirusiu adoniu; vasarą pasikabina kūrinį, vaizduojantį krioklį ar žaliuojančius medžius; rudenį – nupieštą purpurinį klevą ir elnią, besiganantį po klevu. Jis mėgsta stebėti



Japoniškas sodas šalia imperatoriaus rūmų Katsuroje. XVIII a.

besikeičiantį Motinos Gamtos veidą, nori juo mėgautis namuose taip pat kaip lauke ar sode“ (Anesaki, 1973, p. 6–7).

Japonų estetikos ir meno savitumą bei nuoseklų kultūros formų tęstinumą lėmė įvairūs veiksniai, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti sąlyginę šalies atskirtį nuo žemyninės Azijos. Japonija yra kraštas, išsidėstęs rytinėje Eurazijos dalyje esančiame salyne. Atskirtis padėjo išsaugoti nuoseklų archajiškų kultūros formų perimumą. Kita vertus, Japonija buvo unikali šalis, nepatyrusi niokojančių užkariautojų antplūdžių ir prievartinio kitų civilizacijų kultūros formų diegimo.

Ir pagaliau vertėtų priminti nepaprastą kraštovaizdį, kuris visada veikia žmonių mentalitetą, gyvenimo būdą, estetinius skonius. Japonijos gamta – ypač graži ir įvairi. Japonų jautrumą grožiui ugdė nepakartojama įvairių šalies regionų gamta. Su nacionaline šintoizmo religija susijęs gebėjimas žavėtis nuolatos besikeičiančiu gamtos grožiu tapo neatsiejama japonų tautinio charakterio dalimi. Gamtos grožis jiems yra nuolatinis įkvėpimo šaltinis įgyvendinant pirmąją Visatos harmonijos idėją. Visi, net didingiausi iš akmens ir kitų patvarių medžiagų pastatyti kultūros ir meno paminklai, paklusdami nenumaldomai laiko tėkmei, yra tik didinga, išgyvenanti savo metamorfozių ciklus gamta, kiekvienai japonų kartai iš naujo aiškinanti savąjį mįslingą amžinybės šifrą. Gamtos formų kaitos suvokimas japonams siejasi su žmogaus būties laikinumu ir skatina garbinti grožio amžinumą bei kartu laikinumą.

Japonai estetinį pasaulį suvokia dvejopai. Pirmas požiūris: *erdviškumas*, arba vadinamasis *toliaregiškumas*, t. y. sugebėjimas vientisu žvilgsniu aprėpti plačią perspektyvą (tai itin būdinga japonų peizažo tapybos tradicijai), antras – išskirtinis *dėmesys detalei*, arba vadinamasis *artimasis regėjimas*, kada pagrindinis dėmesys sutelkiamas ne į visumą, o į kokią nors, menininko akimis žvelgiant, itin svarbią detalę. Todėl jo kontempliacijos objektu gali tapti ne tik bekrastis dangaus skliautas ar jūros erdvė, bet ir rasos lašelis, ne tik miškas, medis, grakščios jo šakos siluetas, bet taip pat lentoje ryškėjančios rėvos ar vos regimos lapo gyslės. Toks julinis, atrodytų, smulkmeniškasis prierašumas prie detalės ir įdėmus tarsi pro didinamąjį stiklą jos stebėjimas, tyrinėjimas, aprašinėjimas tiesiogiai susijęs su požiūriu į harmoningą Visatos sandarą, įsitikinimu, kad per mažą detalę galima suvokti visumos esmę.

Estetinės minties raida Tekančios Saulės šalyje sukuria savitą kategorijų pasaulį, savitus estetinio suvokimo ir meno vertinimo principus. *Jokioje kitoje pasaulio šalyje estetiškumo jausmas ir meninės vertybės nepajėgia taip įsitvirtinti žmonių buityje, jų kasdieniame gyvenime. Tikriausiai istorinė japonų tautos misija siejasi su grožio ir meniškumo išaukštinimu.* Vienas savičiausių japonų kultūros ir estetinės sąmonės bruožų yra tas, kad žmogaus kūrybinės raiškos sritys, kurios liko kitų kultūrų marginalijose, Japonijoje nepaprastai svarbios ir atsiduria intensyvių apmąstymų bei meninės kūrybos centre.

Estetinė japonų mintis neturi išorinio spekuliatyvumo. Tai tipiška „estetika iš apačios“, kuri daugiausia plėtojama ne pedantiškuose filosofiniuose traktatuose, o savo struktūrą, turinį, kategorijų aparatą formuoja kaip menotyros problematiką. Nuo IX a. pradžios įvairių meno rūšių raidą Japonijoje lydėjo teorinė refleksija. Čia, kaip ir visose kitose japonų kultūros srityse, nuolatos remiamasi kinų teorijomis. Tačiau, kaip taikliai pastebėjo čekų kilmės prancūzų japonistė V. Linhartova, japonų tekstų pobūdis skiriasi daugeliu požiūrių. Juose nėra jokių sistemingai suformuluotų principų, įsakmių ar draudžiančių teiginių, panašių į tuos, kuriais remiasi V–VI a. kinų teorijos. „Šios ilgos epochos pradžioje, – rašo ji, – buvo suformuluoti pamatiniai principai to, ką galime vadinti ganėtinai netiksliu terminu – japonų estetika. Nors ji retai buvo apibrėžiama aiškia forma, dėl to realumo neprarado. Ji atsiskleidė ne tik tapyboje ar kitose meno srityse, bet ir persmelkė visą šalies kultūrą iki menkiausių detalių, ženklino dvasią, kasdienio gyvenimo elgseną, gestus“ (Linhartova, 1996, p. 14).

Jau ankstyvaisiais viduramžiais estetika glaudžiai susipina su to meto meno raida ir skatina plėtotis originalias meno formas. Dauguma žymiausių estetikų (Kūkai, Ki no Tsurayuki, Sei Shōnagon, Murasaki Shikibu, Nijō Yoshimoto, Fujiwara Shunzei, Zeami, Ikkyū Sōjunas, Sen no Rikyū, Bashō) – tai sintetiškos *homo universale* asmenybės, išsiskiriančios daugiabriauniu talentu, išlavintu estetiniu skoniu, puikiu skirtingų menų technologijos, meninės išraiškos priemonių pažinimu. Jie ne tik estetikai, tačiau pirmiausia žinomi mąstytojai, poetai, rašytojai, kaligrafi, tapytojai ir kitų meno sričių meistrai, siekiantys teoriškai apibendrinti savo meninės

praktikos problemas. Formuojantis naujų rūšių menams atsiranda norminiai estetišiai traktatai (*karon* – samprotavimai apie poeziją, *bungeiron* – samprotavimai apie menus), aiškinantys, kaip kurti tam tikro žanro meno kūrinius, ir kartu gvildenantys pamatines estetines problemas. Estetinės idėjos plėtojamos ne tik specialiuose estetišiuose traktatuose: neretai organiškai įsilieja į romanus, kelionių aprašymus, dienoraščius. Jos dėstomos vaizdingai – gausu poetinių įvaizdžių ir metaforų.

Vakarų estetinė tradicija subjektą ir objektą, idėją ir vaizdinį atriboja, o japonų estetikai šį dualizmą panaikina. Atmesdami vakarietiškai mąstysenai būdingą aktyvaus pasaulio pertvarkymo idėją, jie siekia suvokti savo vientisumą su juos supančiu gamtos pasauliu, įsiklausyti į jo ritmus, natūralią metų laikų kaitą, išryškinti savo nepakartojamą santykį su kontempliuojamais reiškiniiais ir atskleisti po išorine skraiste slypintį grožį. Japonams nepriimtina pasaulio sukūrimo idėja. Jie aukština „neveiklos“ principą. *Grožis egzistuoja mus supančiame pasaulyje. Jis yra imanentinis būčiai. Vadinasi, žmogus negali sukurti to, kas jau yra. Jis gali jį tik išvelgti.*

Japonų estetikams būdingas nepasitikėjimas analitine proto galia, *logos* principu apskritai. Jie puikiai suvokia racionalaus proto, abstrakčių teorijų ribotumą siekiant pažinti sudėtingiausias estetinio patyrimo ir meno formas. Tai sukuria požiūrį į racionalų protą kaip į instrumentą, preparuojantį ir ardantį pirmąjį grožio pasaulio vientisumą. Giluminė grožio esmė suvokiama ne protu, o nuojauta, jautriausiais emociniais išgyvenimais, nepaklūstančiais racionaliam verbaliniam aprašinėjimui. Dėl to estetišiems japonų vertinimams būdingas sensualizmas, švelnumas, išskirtinis dėmesys meno psichologijos ir estetinio suvokimo problemoms.

Jų estetinio pasaulio suvokimo savitumą grindžia tautinės kultūros, mitologijos, religijos, tautosakos tradicijos, taip pat iš Indijos, Kinijos, Korėjos plintančios įtakos. Tarp daugelio japoniškų ir žemyno estetikos bei meno krypčių yra tiesioginis ryšys, kuris neretai matyti iš japonizuotų indišų ir kiniškų terminų bei pavadinimų.

„Gilindamiesi į estetinio juslingumo svarbą japonų kultūrai, – rašo Daisaku Ikeda, – išvysime, kad jis turi religinių motyvų. Tai suprato ir komentavo Paulis Claudelis, o vėliau – André Malraux, su kuriuo bendraudamas turėjau galimybę apie tai kalbėtis. Religinės tradicijos turinys Japonijoje atrodo žavus, palyginti su griežtu krikščioniškuoju monoteizmu. Nors tradicinė japonų estetika nuo vakarietiškų koncepcijų iš esmės skiriasi, tačiau tai lemia, P. Claudelio žodžiais tariant, „daugiau noras įsilieti į gamtą, nei joje viešpatauti“. Keliais dešimtmečiais vėliau A. Malraux prabilo apie „vidinę tikrovę“. Tai, man atrodo, labai tikslus religinio jausmo suvokimas, kai jis sieja žmogų su visuomene ir gamta“ (Ikeda, 1989, p. 7).

Japoniško mentaliteto ir požiūrių į estetines vertybes specifiškumą stipriausiai paveikia senoji japonų šintoistinė (*shintō*) religija ir mitologija, kurios esmė – gamtos sudievinimas, kilęs iš pagarbos ir žavėjimosi ja. *Šintoistinis panestetizmas japonų sąmonėje formuoja stabilų*

psichologinę nuostatą dėl sakralinės grožio funkcijos. Daug kas šioje pasaulėžiūroje per amžius keičiasi, tačiau išlieka tas pats mitologinis-poetinis pasaulio suvokimas, ekstaziškas žavėjimasis nuolatos besimainančiu gamtos reiškinių grožiu. Šintoizmas praktiškai iki XIX a. neturėjo vieno tautinio kulto centro, kadangi gyvavo kaip daugybės vietinių menkai tarpusavyje susijusių religinių tradicijų visuma. Du kartus – X ir XIX a. – valstybės valdovai siekė padaryti šintoizmą oficialiąja ideologija, tačiau abu kartus šie bandymai žlugo.

Šintoistinis grožio kultas nurodo pagrindinę japonų estetikos suvokimo ir meno raidos kryptį, o iš žemyno bangomis plintančios budizmo, daoizmo, konfucianizmo, tantrizmo, čan įtakos nuolatos ją koreguoja, turtina naujomis idėjomis.

Žemyno kultūrą japonai perima savitai. Kiekvieną reikšmingą atsivėrimo ir aktyvaus kitų civilizacijų kultūros vertybių priėmimo, t. y. žemyno kultūros įtakos, tarpesnį čia periodiškai keičia trumpas užsisklendimo ir jos pervertinimo laikotarpis. Ateinančios estetiškos bei meninės idėjos nuolatos kritiškai permąstomos ir pritaikomos tautinės kultūros poreikiams. Šintoistinio panestetizmo dvasia niekuomet neišnyksta iš japonų estetikos ir meno tradicijos, kadangi įsilieja į budistinių, daoistinių, konfucianistinių idėjų srautą, o vėliau tampa organiška sinkretiškos dzenbudistinės pasaulėžiūros dalimi.

Japonija buvo vienintelė šalis Rytuose, kuri išvengė svetimšalių klajoklių tautų antplūdžių ir ilgalaikių okupacijų, grasinančių pažeisti nuoseklią kultūrinių tradicijų sklaidą. Tai padeda įtvirtinti šios šalies kultūroje tradicionalizmo reikšmę. Tradicijos ir kanonų išmanymas, savos kūrybos suvokimas jų nužymėtoje erdvėje – tai neatsiejamas japonų estetikos kūrėjų bei menininkų bruožas. Tradicija ir kanonai juos įkvepia, juose jie ieško pamėgdžiojimo pavyzdžių, išaukštintų idealų, randa savo kūrybos vertinimo kriterijų. Garbinga laikoma ne paneigti tradiciją, kanoną, o jautriai prisiliesti prie juose slypinčių per amžius susiklosčiusių vertybių ir gaivių versmių. Netgi ryžtingi estetiškos minties ar meno raidos posūkiai pateisinami kreipiantis į primirštas tradicijas, kanonus, kadangi juos paminti – tai nutraukti vientisą gyvenimo giją. Toks pagarbus požiūris į tradiciją paaiškina, kodėl estetikai ir menininkai kuria neperžengdami tradicijos kanono, suteikiančio užtektinai erdvės jų dvasinei saviraiškai, ribų.

Jau ankstyvųjų viduramžių literatūrinė ir vaizduojamųjų menų estetika sukaupė profesines tam tikrų kanoniškų meno kūrinių kūrimo paslaptis, kurios nuosekliai buvo perduodamos iš kartos į kartą. Šios kanoniškos „slaptosios tradicijos“ ankstyvųjų viduramžių estetikai ir menui labai svarbios. Jos pasidarė dar reikšmingesnės skverbiantis į šalį įvairioms ezoterinėms budizmo ir tantrizmo kryptims, kuriose vyrauja iš ortodoksinio budizmo išsirutuliojęs įsitikinimas, kad „tikrasis“ žinojimas, sutrų išmintis autentiškai gali būti perteikiami tik ezoteriniu būdu iš proto į protą. „Slaptųjų tradicijų“ žinovų buvo nedaug, ir juos didžiai vertino. Iš šalies istorijos žinomi faktai, kai imperatoriai ir šogūnai nutraukdavo pilį bei miestų apsiaustis iškilus juose esančių „slaptųjų tradicijų“ žinovų žuvimo grėsmei.

Tai, kad daugelis viduramžių estetikų, meno kritikų, poetų, kaligrafų, tapytojų, teatro, arbatos ceremonijos ir japoniškų sodų meistrų buvo iš tų pačių šeimų – klanų (Fujiwarų, Tosų, Kanō, Sogų, Hasewagų, Zeami, Rikyū ir t.t.), sudarė palankias sąlygas kanoniškas „slaptąsias tradicijas“ perduoti iš kartos į kartą. Pavyzdžiui, *nō* teatro estetikos korifėjus Zeami, kaip ir daugelis kitų viduramžių estetikos kūrėjų, save ne iškelia, o kukliai vertina kaip tėvo kanonizuotų tradicijų tęsėją, „siekiantį sustiprinti šeimos tradicijas“ ir suteikti joms reikšmingumo. „Šie užrašai – „Sakmė apie stiliaus žiedą“, – rašo savo programinio traktato įvade Zeami, – vengia pašalinių žvilgsnių; jie rašomi popieriuje mūsų šeimos palikuonims kaip mūsų namų tradicijos mokymas. Taip dažniausiai yra sakoma, tačiau tikroji paskata palikti šiuos užrašus susijusi su nuolatos mane persekiojančia mintimi, ar neatėjo dar tas laikas, kada mūsų pasirinktas kelias jau nebereikalingas, kai žvelgiu į savo meno brolius ir regiu, kaip jie nerūpestingai dirba, nuolatos pasineria į kitus užsiėmimus ir skęsta laikinoje šlovėje, atsirandančioje tik dėka atsitiktinio pasisiekimo kokiame nors viename spektaklyje. Pamišę ištakas jie iškrinta iš tradicijos srauto“ (Zeami, 1989, p. 23–24). „Slaptąsias tradicijas“ mini ir žinomas japonų literatūros estetikas Fujiwara Teika veikalo „Šviesaus mėnulio užrašai“ pradžioje. Čia kreipdamasis į savo mokinį rašo: „turėčiau būti dėkingas šiai progai galėdamas atskleisti keletą man tėvo patikėtų poezijos meno paslapčių“ (Fujiwara Teika, 1981, p. 80).

Gvildendami japonų estetinės minties ir meno sklaidą pastebime būdingą jos bruožą, t. y., kad skirtingų koncepcijų, mokyklų ir meninių stilių plėtotė tarsi paklūsta banguojančios kaitos dėsniui, kuris reiškiasi ne tik nuolat perimant jau susiformavusių tradicijų, kanonų, simbolių, išraiškos priemones, tačiau ir periodiškai joms kartojančias. Jokia reikšminga estetikos ir meno teorijos kryptis, sukūrusi savitą koncepciją ar meninį stilių, neišnyksta be pėdsakų iš Japonijos kultūros. Suklestėjusi ji gali laikinai susilpnėti, tačiau vėliau neišvengiamai vėl iškyla ir savo gyvybingas idėjas, pasiekimus perduoda kitoms dvasiškai artimoms kryptims. Pavyzdžiui, tapybinėje estetikoje viena kitą keičia dvi skirtingos tendencijos: pirmoji remiasi konfucianistinės estetikos principais ir linksta į dekoratyvumą, spalvingai atspindi realistinį pasaulį (*yamato-e*, *kanō*, *ukiyo-e*), antroji pripažįsta daoistinės ir dzenbudistinės estetikos principus ir aukština spontaniškumą, sąlygiškumą, santūrumą, natūralių dvasios polėkių reikšmę (*suibokuga*, *haiga*, *zenga*, *bunjinga*).

Japonų estetiniai idealai išreiškiami sunkiai apibrėžiamomis situacinėmis estetinėmis kategorijomis, iš kurių svarbiausios *makoto* (tiesa, natūralus nuoširdumas), *aware* (žavesys), *okashi* (žaismingo humoro žavesys), *yūgen* (slėpiningas grožis), *sabi* (senovės apnašas), *wabi* (prislopintas grožis), *shibui* (paprastumo grožis ir aristokratizmas), *en* (žavesys), *miyabi* (ramumas), *hosomi* (subtilumas, trapumas), *karumi* (lengvumas), *yūbi* (elegancija), *sōbi* (didingumas), *mei* (skaistumas, kilnumas). Jos daugiausia vyrauja viduramžių estetikoje atsiradus kontempliatyviui asmenybės santykiui su gamtos reiškiniais ir meno kūriniais. Šių *sinkretiškų*

vaizdinių – sąvokinių kategorijų, turinčių emocinių atspalvių ir vienijančių mintį bei vaizdinį pagrindą – ne abstraktus teorinis mąstymas, o jautrus psichologinis atsakas. Estetiniuose vertinimuose subjektyviai pabrėžiamas psichologinis estetinių atspalvių laipsniškumas išryškina japonų estetinių kategorijų ir indų rasa giminystę.

Japonų estetikai išoriškai nepriešpriešina grožio ir bjaurumo. Jų estetiniai vertinimai dialektiški, jautrūs, juose jaučiama kinų „Permainų knygos“ ir daoistinių principų įtaka. *Bi* (grožis) sąvoka, artima šiuolaikinei vakarietiškajai estetiškumo kategorijai, traktuojama kaip amžinas visų būties reiškinių esmėje slypintis fenomenas. *Jis* – Visatos sandaroje, gamtos pasaulyje, žmogaus būtyje, mene, jausmuose. *Bi* čia suvokiama kaip nekintama konstanta, kuri ne tik vienokia ar kitokia forma *a priori* egzistuoja visuose būties reiškiniuose, tačiau kartu sugeba keisti išorinį pavidalą ir įgauti naują formą. Dėl to estetikai ir menininkai tiki, kad netgi paprasčiausiuose, nepastebimuose, kasdienybės stichijoje blėstančiuose reiškiniuose slypi savitas nepakartojamas grožis. Nors *bi* kategorija, rutuliojantis japonų kultūrai, nuolatos keičia savo leksinį pavidalą – praturtina naujomis estetinėmis savybėmis, atspalviais, – tačiau, Makoto Uedos žodžiais tariant, „grožis, kaip gyvenimo ir meno principas, išsaugoja savo universalią prasmę“ (Ueda, 1967, p. 53).

Kadangi japonų mentalitetas ir estetinis tikrovės suvokimas emocionalūs, estetiškos kategorijos situatyvios, o estetika, meno filosofija, meno teorija, meno kritika ir meno psichologija sumišusios, sunku viską sistemingai tyrinėti, formaliai aprašinėti, nagrinėti teoriškai. Tai viena svarbiausių priežasčių, taip pat ir ideografinių iš kinų perimtų hieroglifų raštas, stabdančių japonų estetiką tyrinėti Vakaruose. Palyginti su Indijos ir Kinijos estetika, kurias jau seniai tyrinėja įvairių šalių mokslininkai, Japonijos estetiškos minties istorija Vakaruose dar menkai pažįstama, išskyrus bendro pobūdžio menotyrinius bei kultūrologinius tyrinėjimus, nedaug yra specializuotų akademinų šios srities studijų. Tradicinės japonų estetikos problemos gvildenamos Makoto Uedos, 1967, Masaharu Anesaki, 1932, 1973, Sen'ichi Hisamatsu, 1963, 1971, Grigorjevos, 1979, 1993, Tonomobu Imamichi, 1980, Toshikiko Izutsu, Toyo Izutsu, 1981, Berque, 1982, Linhartovos, 1996, veikaluose. Išsamesni japonų estetikos tyrinėjimai, pripažinto autoriteto M. Uedos nuomone, „būtų vertingi dviem aspektais. Jie padėtų geriau suvokti japonų literatūros ir meno esmę. Išstudijavę Japonijos meno filosofiją geriau pažinsime tuos tikslus ir metodus, kuriais vadovavosi japonai kurdami paveikslus, muziką, pjeses, apsakymus, poeziją. Kadangi japonų estetikai buvo reikšmingi patys menininkai, todėl tas, kuris įsigilins į jų meno teorijas, suvoks jų kūrybinės sėkmės paslaptis. Keista, kad japonų estetika iki šiol nesusilaukė dėmesio Vakaruose, kur labai domimasi japonų menu“ (Ueda, 1967, p. VII).

Periodizacijos problemos

Japonų estetišnės minties ir meno istorija itin nuosekli. Dar žiloje senovėje išsirutuliojusios idėjos, tendencijos ir motyvai buvo vis praturtinami naujų iš žemyno plintančių įtakų, bet įgaudavo savitas japonų civilizacijai būdingas formas. Netgi destruktivūs šalį niokoję karai niekada nepajėgė sustabdyti kultūros, estetišnės minties ir meno raidos procesų, tik juos sulėtindavo. Analizuojant jos estetišnės minties ir meno raidos vingius, natūraliai iškyla skirstymo į laikotarpius klausimas. Japonų tyrinėtojai naudojami įvairiomis periodizacijos schemomis. Vieni, remdamiesi simbolinėmis datomis, išskiria reikšmingas epochas, turinčias tam tikrų požymių visumą, kiti perkelia europinę klasifikaciją, tretį, pavyzdžiui, S. Hisamatsu, išsaugoja Rytų Azijos istoriografijoje populiarią skirstymą į tokius pagrindinius periodus: senovės (*kodai*), viduramžių (*chūsei*), netolimos praeities, arba Naujųjų laikų (*kinsei*), ir šiuolaikinį (*kindai*) (Hisamatsu, 1963, p. 2).

Tačiau daugumos labiausiai paplitusių skirstymo į laikotarpius schemų būdingas bruožas yra stambių periodų skaidymas į smulkesnius, kurių pavadinimai siejami su geografiniais aspektais, dažniausiai tuometinėmis šalies sostinėmis arba šalį valdančių šogūnų (vyriausiųjų karvedžių) rezidencijomis. Svarbiausi laikotarpiai įvardijami šiais pavadinimais: *Asukos* (552–710), *Naros* (710–794), *Heian* (794–1185), *Kamakuros* (1185–1333), *Muromachi* (1333–1568), *Momoyamos* (1568–1603), *Tokugawų*, arba *Edo* (1603–1868), ir vadinamasis *Modernusis periodas* (1868–), kuris savo ruožtu skyla į smulkesnius tarpsnius: *Meiji* (1868–1912), *Taishō* (1912–1926), *Shōwa* (1926–1989), *Heisei* (1989–).

Mes pirmiausia remiamės pastarąja, nusistovėjusia japonistikoje ir Tekančios Saulės šalies kultūros istorijos periodizacija, tačiau kartu, suvokiant jos neįprastumą lietuvių skaitytojui ir siekiant studiją paversti prieinamesne lyginamajai analizei, pasitelkiamas krikščioniškasis datavimas bei šiandieną daug pagrįstos polemikos keliantis, kalbant apie jo pritaikymo korektiškumą neeuropinėms civilizacijoms, tradicinis vakarietiškas istorijos epochų skirstymas. Tokiu pagalbinu skirstymu neretai remiasi ir japonų autoriai rašydami kultūros istorijos studijas Vakarų skaitytojams.

Šioje knygos dalyje *tradicinė japonų estetikos ir meno istorija tyrinėjama nuo Asukos epochos pradžios VI a. iki Tokugaw epochos pabaigos 1868 metais*. Tokį pasirinkimą sąlygoja ne tik ribota knygos apimtis, tačiau ir grynai konceptualios autoriaus nuostatos, kadangi tai svarbiausias japonų kultūros raidos tarpsnis, kuriame ryškėja ir išsiskleidžia pagrindinės tradicinės estetikos bei meno formos. Kita vertus, pradedant Asukos laikotarpiu, jau yra patikimų istorinių šaltinių, kurie sudaro galimybę tyrinėjamus reiškinius datuoti ganėtinai tiksliai. Šis keliolika amžių aprėpiantis japonų civilizacijos raidos tarpsnis studijoje skirstomas į septynis smulkesnius, pasižyminčius savitomis kultūrinėmis vertybėmis, išskirtiniais estetišnės minties ir meninės kultūros bruožais.

Pirmasis – estetišės minties užuomazgų – laikotarpis prasideda Asukos epochos pradžioje 500 m. ir trunka iki Naros epochos pabaigos 794 metais. Jis siejasi su naujos feodalinės Japonijos valstybės tapimu ir iš Kinijos, Korėjos bei Indijos plintančiomis kultūros įtakomis. Tuomet formuojasi daugelio tų estetišio pasaulio suvokimo ir meno formų užuomazgos, kurios vėliau įvardija japonų kultūros savitumą. Estetiniame pasaulyje pažinime iš pradžių viešpatauja japoniškos kilmės žodinė literatūra – lyrinė poezija. Ji atsirado natūraliai iš kasdienio gyvenimo ir padėjo stiprinti tautinę japonų savimonę, istoriškumo jausmą ir kanonizuoti archajiškus šintoistinius ritualus.

Svarbiausiuose šio periodo literatūrinės estetikos paminkluose vyrauja šintoistinis panestetizmas, iškeliantis *makoto* (tiesa) ir *aware* (žavesys) kategorijų svarbą. Kartu ryškėja iš žemyno sklindančios budistinės estetikos ir meno įtaka. Tarp Naros epochos menų suklesti skulptūra; tai glaudžiai susiję su bendru budistinės kultūros pakilimu. Ji – savito tautinio stiliaus, kuris apima indų Guptų imperijos ir kinų budistinės skulptūros tradicijas. Naros skulptūra išreiškia budistinei estetikai būdingą kupiną rimties kontempliatyvų tikrovės suvokimą.

Antrasis – klasikinės estetikos – laikotarpis siejasi su aristokratiškos imperatorių rūmų kultūros atsiradimu Heian epochoje, nepaprastu kaligrafijos, tapybos ir literatūros suklestėjimu. Nors aukštą lygį pasiekia įvairios meno sritys, tačiau vyrauja lyrinė poezija ir ypač romano žanras. Kadangi japoniškoji rašto sistema turėjo trūkumų ir didžiosios kinų civilizacijos kultūros vertybes perimti buvo sunku, aukštoji kultūra priklausė išimtinai rafinuotai imperatorių rūmų aristokratijai, kuri kūrė, puoselėjo ir diktavo estetikos, literatūros ir kitų menų taisykles. Žymiausi estetikai Kūkai, Ki no Tsurayuki, Sei Shōnagon, Murasaki Shikibu siekia įtvirtinti tautinės estetikos ir meno tradicijas. Heian kultūroje klesti mandalų ir *yamato-e* tapybos tradicijos, *tanka* poezija, apysakų, dienoraščių literatūra. Estetinė mintis daugiausia plėtojama poetikos ir literatūros estetikos forma. Vyrauja *mono no aware* ir *okashi* estetišės kategorijos.

Trečiasis – dzenbudistinės estetišės minties ir meno *tapsmo* – laikotarpis, artimas ankstyviesiems Vakarų viduramžiams, aprėpia Kamakuros epochą, kai kultūrinę iniciatyvą iš imperatorių rūmų aristokratijos perima dzen vienuoliai ir socialinis karingųjų samurajų sluoksnius. Įsivieja asketiška dzen estetika, kuri veikia estetišius kaligrafijos, monochrominės ir portretinės tapybos principus. Aktualiausias tampa *aware* (žavesys) kategoriją išstūmusios naujos estetišės *yūgen* (slėpingas grožis, slapčiausias), *sabi* (senovės apnašos, arba laiko tėkmės paveiktas grožis), *wabi* (prislopintas grožis), *shibui* (paprastumo grožis ir aristokratizmas), *monomane* (pamėgdžiojimas) ir kitos sąvokos. Įsiviešpatauja *yūgen*, pagrįsta esminiais dzenbudistinės estetikos idealais. Literatūroje įsigali dvi pagrindinės kryptys – „atsiskyrėlių“ ir „karingųjų samurajų“. Pastarasis pavadinimas nereiškia, kad šią literatūrą kūrė kariai, o tik žymi, kad daugiausia buvo rašoma apie juos. Šiuo laikotarpiu, veikiama kinų estetišių tradicijų, taip pat stiprėja Meno kelio ideologija, kurios žymiausias reiškęjas – Fujiwara Teika.

Ketvirtasis – dzen estetikos ir meno *įsigalėjimo* – laikotarpis aprėpia Muromachi epochą. Šio meto japonų kultūra keičiasi: joje susilieja Heian aristokratiškosios ir Kamakuros samurajų kultūros tradicijos. Dėl to formuojasi demokratiškesnė brandžiųjų viduramžių kultūra. Įsivyravę rigoristiniai dzen idealai skatina plėtoti šią estetinę tradiciją. *Tanka* poeziją keičia naujas *renga*, arba „sunertų eilių“, žanras, klesti *nō* teatras, dzen kaligrafija ir garsioji monochrominė peizažinė *suibokuga* tapyba. Viduramžių estetiką ir meną labiausiai išaukština žymiausi šio tarpsnio japonų kultūros puoselėtojai Zeami, Ikkyū Sōjūnas, Sesshū.

Penktasis – japoniškojo renesanso idėjų *sklaidos* – tarpsnis aprėpia Momoyam epochą, kurioje, stiprėjant kinų Song epochos renesanso humanistinių idėjų ir neokonfucianizmo estetikos įtakai, dzen religinės estetikos ir meno formos palaipsniui perauga į pasaulietines. Suklesti daug naujų estetinio pasaulio suvokimo formų ir meno žanrų: pasaulietinė architektūra, dekoratyvinė ir žanrinė tapyba, japoniškųjų sodų, arbatos ceremonijos menas, t. y. tos estatinės veiklos sritys, kuriose menas susipina su kasdienės buities estetika. Simbolinė šios epochos asmenybė – subtilus japoniškųjų sodų, interjero, *ikebana* ir arbatos ceremonijos teoretikas Sen no Rikyū, pabrėžiantis *wabi* sąvokos reikšmę.

Šeštasis – tautinės estetikos ir meno tradicijų *įtvirtinimo* – laikotarpis siejamas su Tokugawų, arba Edo, epocha, kai ėmė vyrauti pasaulietinė miestų kultūra: stiprėjo hedonizmo tendencijos ir estetika bei menas suartėjo su gyvenimiškais žmonių poreikiais. Šis periodas skyla į du.

Pirmajame (XVII a. – XVIII a. pradžioje) kritiškai permąstomos ir plėtojamos anksčiau susiformavusios estatinės tradicijos ir „aukštosios“ meno formos, iš kurių reikšmingiausios kaligrafija, spontaniškoji *haiga* tapyba ir *haiku* poezija. Estetikoje vyrauja oficiali prokiniškoji neokonfucianistinė ir tradicinė menotyros pakraipos. Žymiausias estetikos ir meno kūrėjas – Bashō Matsuo, išaukštinęs *sabi*, *hosomi*, *karumi*, *shiori* kategorijų reikšmę.

Antrajame Tokugaw epochos etape galutinai išsiskiria: 1) „aukštoji“ estetika ir su ja susijusi meninė kultūra, kuriai būdinga aukšto meninio lygio spontaniškoji *zenga*, *bunjinga* tapyba, kaligrafija, ir 2) naujoji hedonistinė estetika, atspindinti miestietiškąją meninę trečiojo luomo kultūrą, gyvuojančią kaip *bunraku* ir *kabuki* teatrai, *ukiyoshi* literatūra ir *ukiyo-e* raižiniai. Antrojoje XVIII a. pusėje įsivyrąja hedonistinė Edo kultūra, kuri pamažu perima tam tikrus „aukštosios“ meninės kultūros bruožus. Estatinė mintis patiria oficialių neokonfucianistinių koncepcijų krizę – susiformuoja Nacionalinių mokslų mokykla, išaukštinanti japoniškas estetikos bei meno tradicijas. Svarbiausias šios krypties ideologas – Motoori Norinaga, kurio estetika teoriškai grindžia Japoniškojo kelio savitumą.

Septintajame – moderniosios kultūros raidos – laikotarpyje japonų kultūra atsiveria pasauliui ir sparčiai bei kritiškai perimamos Vakarų civilizacijos sukurtos kultūros ir meno vertybės. Atsiribojusi nuo atsiskyrimo politikos Japonija ima glaudžiau bendrauti su kitomis civilizacijomis, pavyzdžiui, suartėja kai kurios japonų ir Vakarų estetikos bei meno formos.

Daug tradicinių japonų estetikos ir meno formų kinta iš esmės, konservatyvėja, yra kanonizuojamos arba modernizuojamos ir veikiamos Vakarų įtakų. Kita vertus, ir Vakarai pajunta galingą japonizmo, t. y. paskirų japonų tradicinės estetikos ir meno formų, poveikį, kuris itin pastebimas impresionistų ir įvairių neoromantizmo krypčių (simbolizmas, secesija, *art nouveau*, *Jugendstil*) dailininkų kūrinuose.

Šintoizmas ir japonų estetikos bei meninės kultūros ištakos

Prie rytinės Azijos žemyno dalies prisišlijęs lanko pavidalo Japonijos salyno etnosas formavosi ikiistoriniais laikais iš dviejų pagrindinių ateivių iš žemyno srautų. Iš siaurės per Korėjos pusiasalį į archipelagą skverbėsi mongoloidinės kilmės gentys, iš pietų – pietinės Kinijos ir Indokinijos pusiasalio gyventojai. Susilieję šie du pagrindiniai ir daugybė kitų etninių tipų ilgainiui suformavo japonų etnosą. Ir dabar Hokkaidō saloje išlikusių ainių protėviai tikriausiai iki didžiųjų migracijos srautų buvo apgyvenę didžiąją Japonijos salyno dalį. Seniausias japonų kultūros ir meno raidos tarpsnis yra susijęs su daugybe ankstyvųjų šintoistinių maginės pakraipos pirmųjų kultūros formų, kurias galima rekonstruoti remiantis archeologiniais tyrinėjimais.

Periodiški taifūnai, žemės drebėjimai, ugnikalnių išsiveržimai ir jų padariniai vertė Japonijos gyventojus pagarbiai žvelgti į gamtos stichiją. Toks požiūris į gamtos reiškinius atsispindėjo jau archajinėje sąmonėje, o vėliau tapo šalyje įsigalėjusios šintoistinės (*shintō*) religijos pagrindu. Žodį *shintō* sudaro du hieroglifai – „dievas“ ir „kelias“, reiškiantys dievų kelią. Skirtingai nei kitos didžiosios religijos (budizmas, džainizmas, krikščionybė, islamas), garbinančios savo kūrėjus ir jų mokymus, šintoizmas niekuomet neturėjo mokyimo dogmatikos ir nebuvo vientisa tautinė japonų religija, kadangi jungė daug skirtingų vietinių genčių kultūr, kurie gerbė protėvius ir garbino gamtos gaivalą bei elementus. Todėl kelio sąvoka taikliai atspindėjo jos religinių idealų ir tikėjimų neapibrėžtumą.

Šintoizmas yra bendruomeninė politeistinė (t. y. aukštinanti daugybę dievų) artima šamanizmui religija, atmetanti vieno dievo kūrėjo idėją. Jai svetimas didžiosioms indų religijoms būdingas polinkis į sudėtingus metafizinius ir religinius-filosofinius apmąstymus, vienareikšmis religinės simbolikos vertinimas. Tai teoantropinė religija, kuri griežtai neatskiria žmonių ir dievų pasaulių. Pasaulis harmonizavosi, pasak šintoizmo išpažinėjų, spontaniškai atsiradus sudievantoms dvasioms *kami*. Šintoizmui svarbu daugybė *kami*. Paukščiai, gyvūnai, augalai, medžiai, kalnai, akmenys, kriokliai, upės – tai dvasios, veikiančios žmonių poelgius ir gyvenimą. Šintoizmo garbintojams jau pati gamta yra šventykla. Tokį gamtą sudievinantį požiūrį rodo ypatingos aikštelės *torii* prie įėjimo į sakralinius parkus, kuriuose siekiama išsaugoti natūralios gamtos grožį.

Pagal šintoistinę mitologiją pasaulio įvairovės atsiradimą paveikė dievai vyras ir žmona Izanagi ir Izanami. Jų vyresnioji duktė Amaterasu (Ama-terasu-ō-mi-kami) – Žemę globojanti Saulės deivė. Iš jos save kildino Japonijos imperatorių giminė.

Šintoistinei pasaulėžiūrai būdingas išskirtinis dėmesys ritualinei švarai, kurios reikalaujama iš šios religijos šalininko. Sakralinio objekto erdvė buvo laikoma švariausia, todėl tik „apsivalę“, besilaikantys griežtos higienos taisyklių religijos išpažinėjai galėjo sėkmingai priartėti prie *kami*. Pagrindinis nusižengimas buvo nešvarumas, purvas, kurių turėjo griežtai atsikratyti plaudamas kūną, dėvėdamas būtinus religinėms apeigoms švarius drabužius. Ligos, žaizdos buvo laikomos blogio ir nešvarumo įsikūnijimu. Todėl ne tik šventyklose, tačiau ir visuomeniniuose pastatuose, žmonių būstuose yra pirmą kartą ritualinę prasmę turintys apsiplovimo indai.

Vertingiausias žinių šaltinis apie archajinį kultūros ir meno raidos tarpsnį yra keramika, kurioje tiesiogiai susiduriama su autentiška meno formų kalba, geriausiai atspindinčia ankstyvųjų meno formų savitumą. H. Readas taikliai pastebėjo, kad „sprendžiant apie konkrečios šalies meną ir jos estetinio jausmo subtilumą, patikimas kriterijus yra keramika“ (Read, 1931, p. 41–42). Iš tikrųjų ankstyvosios japonų meno formos iki pirmojo galingo budistinės kultūros srauto yra keramika ir skulptūra, kurių atsiradimas tiesiogiai siejasi su kasdienio gyvenimo poreikiais, protošintoistiniais ritualais ar laidojimo papročiais.

Iki nūdienos archeologai Japonijos teritorijoje neaptiko jokių paleolito kultūros pėdsakų. Iš neolito laikų patikimų duomenų yra apie šiaurinėje archipelago dalyje tūkstantmečius pr. Kr. iki 300 m. pr. Kr. vyrausią *jōmon* (virvelinę) kultūrą. Jos pavadinimas kilęs iš keramikos indus puošiančių juostų pobūdžio. Jai atstovauja skirtingos utilitarinės, ritualinės ir maginės paskirties indai, urnos, šviestuvai, kurie ilgainiui išplito didžiojoje šalies dalyje. *Jōmon* kultūros kūrėjams būdinga šintoistinė panteistinė pasaulėžiūra, tikėjimas įvairiomis gamtos dvasiomis, šventais kalnais, giraitėmis, medžiais, gyvūnais.

Pirmojo tūkstantmečio pr. Kr. pabaigoje į japonų salyną atsikėlė naujos gentys, kurios išplatino aukštesnes su ryžių auginimu susijusias žemdirbystės ir kultūros formas. Jos sukū-



Varpas. Yayoi periodas



Haniwa – muzikantas.
Vėlyvasis *kofun* periodas

rė vėlesnę pietinėje salyno dalyje nuo 300 m. pr. Kr. iki 300 m. vyravusią *yayoi* – ant rato žiedžiamą utilitarinės paskirties keramiką; pavadinimą gavo pagal jos liekanų radimo vietovę. *Jōmon* keramika paprastesnė, tačiau išsiskiria puošnia, spalvinga puošyba, o *yayoi* būdingas aukštesnis technologijos lygis, tačiau menkesnė formų ir puošybos įvairovė.

Palyginti su kitų pasaulinių civilizacijų pavyzdžiais, ankstyvoji japonų neolito keramika yra įvairesnių formų, daugiau spalvinio dekoru. Japonų keramikos savitumas taip pat matyti iš plačiai paplitusių terakotinių statulėlių *haniwa* (molinis ratas), randamų daugybėje kapaviečių. Jų atsiradimas tiesiogiai siejasi su socialiniais šalies pokyčiais, genčių ir jų sąjungų kova dėl naudingiausių žemės plotų bei įtakos vienam ar kitam regionui.

Nuo III iki VI a. klesti *kofun*, vadinamoji pilkapių kultūra, susijusi su archajiškais šintoistiniais kalnų kultais ir žymiausių genčių vadų kapavietėmis, protėvių kultais. Kaip ir šventosios kalvos ar kitos sakralinę prasmę įgavusios gamtos zonos, objektai, pilkapiai buvo apjuosiami moliniais cilindro formos dirbiniais, vaizduojančiais apibendrintas nuo 30 cm iki pusantro metro aukščio

žmonių figūras – *haniwa*. Pavadinimas apibūdina šių žiedinių gaminimo būdą: vienas ant kito kraunami moliniai žiedai sudarydavo cilindrinės tuščiavidurės figūrėles, vėliau degamas krosnyse. *Haniwa* figūrėlių eilės apjuosdavo simbolinę sakralinę gyvenamąją šintoistinių dievų erdvę, saugojo nuo nelaimių gyvybiškai svarbias grūdų talpyklas. Maždaug nuo V–VI a. paplito įvairių plastinių formų žynių, karių, valstiečių, žirgų bei kitų gyvūnų figūrėlės. Jos pasižymėjo skirtingu apibendrinimo ir realistiškumu.

Galinga kinų Han imperijos ekspansija į kaimynų šalis ir su ja susijusių kultūros formų sklaida buvo reikšminga besiformuojančiai japonų civilizacijai, kadangi japonų salynas pakliuvo į kinų kolonijų Korėjos pusiasalyje įtaką; iš ten sklido kinų civilizacijos laimėjimai. Kita vertus, vykstant Kinijos centralizacijos procesui, nepaklusnių Han imperijos valdovams irstančių Kinijos karalysčių ir kunigaikštysčių, ypač iš į pietus nuo Yangzi esančių rytinių šalies teritorijų, pabėgėliai jūros keliais plūstėlėjo į Kyūshū salą. Stiprėjant Han imperijos spaudimui, žmonių atplūdo ir iš Korėjos pusiasalio. Šie kinų ir korėjiečių migrantai ne tik greit susimaišo su vietiniais gyventojais, bet ir paskleidžia aukštesnės materialinės bei dvasinės kultūros elementų;

įsigali nauji žemės ūkio puoselėjimo principai, technologija, įrankiai, taip pat naujos religijos, meno apraiškos. Anksčiausiai Han imperijos istorinėse kronikose šalis Wa (Japonija) paminėta 57 m. – aprašytas šios šalies pasiuntinių atvykimas į Han imperijos sostinę. Pietinėje Japonijos salyno dalyje maždaug apie I a. pr. Kr. neolitinė akmens amžiaus kultūra dėl senesnių Kinijos ir Korėjos kultūrų poveikio sparčiai transformuojasi į kokybiškai naują žalvario amžiaus kultūrą.

Nors šintoizmo religija neįgavo oficialios valstybinės religijos statuso, tačiau skatino plėtotis sakralinę architektūrą ir kitas meno formas. Seniausias iki nūdienos po daugybės rekonstrukcijų išlikęs ankstyvosios šintoistinės architektūros pavyzdys yra pirmaisiais amžiais po Kristaus pastatytas Ise šventyklų kompleksas Ramiojo vandenyno pakrantėje, Isuzu upės žiotyse. Jis skirtas pagrindinei šintoistų garbinamai dievybei – Saulės deivei Amaterasu. Ansamblį sudaro dvi didingos šventyklos, kurias supa daugybė mažesnių nedažyto medžio pastatų. Šis sedevras, sukurtas sekant kinų architektūra, darė poveikį vėlesnei japonų sakralinei ir reprezentacinei pasaulietinei architektūrai. Ansamblis puikiai dera prie kraštovaizdžio; architektūrinės formos vieno stiliaus, funkcionalios, puošyba skoninga.

Naujos kultūros apraiškos matyti ankstyvaisiais viduramžiais, ypač tai pasakytina apie dvasinį gyvenimą. Kyōto regione iškilusi glaudi genčių sąjunga IV a. pajungia centrinę šalies dalį ir įkuria galingą Yamato valstybę, kuri aprėpė didžiąją šiuolaikinės Japonijos dalį. V a. (pirmieji paminklai datuojami 430 m.) japonai perima hieroglifinį kinų raštą ir literatūrinę kalbą, kuri plinta tarp valdžios bei išsilavinusių žmonių. Svarbus japonų kultūros pakilimo tarpsnis tiesiogiai siejasi su kita migracijos iš Korėjos banga V–VI a., kai vyko pilietiniai karai šioje šalyje. Tarp atvykusiųjų buvo aukštesnės kultūros raštingų kinų kalbą mokančių ir perėmusių kinų kultūros laimėjimus žmonių. Įsiliedami į besiformuojančią japonų aristokratiją jie skatino įvaldyti žemyninę kultūrą. Maždaug ankstyvaisiais viduramžiais Japonija pamažu perima valstybės valdymo struktūrą, mokslo, švietimo sistemą. Šie procesai pradeda skleisti Asukos (552–710), o itin sparčiai – Naros (710–794) epochose.

Vyraujančia valstybės ideologija iš pradžių tampa šintoizmas, o vėliau – per Kiniją ir Korėją besiskverbiantis budizmas. Sustiprėjusios prieš budizmą nukreiptos represijos Šiaurės Kinijoje paskatino 574 m. per Korėją į Japoniją plūstelėti kinų vienuolius budistus, amatininkus, menininkus, kurie naujoje tėvynėje galėjo pritaikyti savo talentus. Šintoizmo religijai buvo sunku konkuruoti su budizmu, kuris turėjo visapusiškai išplėtotą religinę sistemą, bažnytinę hierarchiją, aiškius estetinius idealus, filosofines mokyklas, daugybę atsidadusių ir gerai organizuotų misionierių, daug budistinės literatūros ir turtingas architektūros, vaizduojamosios ir taikomosios dailės tradicijas. Susidūrimas su stiprėjančia budizmo įtaka padėjo japonams geriau suvokti savo religijos tradicijų ir estetinių idealų savitumą. Neatsitiktinai atsirado *shintō* vardas.

Dar VI a. pabaigoje kinų transformuotą *mahāyāna* budizmą imperatorius Yōmei paskelbia oficialiąja valstybės religija. Tačiau tikroju budizmo skleidėju tapo jo sūnus princas Shōtoku.

607 m. jis užmezga glaudžius diplomatinius santykius su Kinija, siunčia jaunuolius studijuoti į pagrindinius kinų kultūros centrus ir visokeriopai remia budistinių šventovių bei vienuolynų steigimą. Į šalį iš Kinijos plūsteli veržlus budistinės kultūros, estetinės minties ir meno srautas. Kinų visuomenė tuo metu buvo tobuliausias socialinės organizacijos pavyzdys, šalis, pasižyminti gerai organizuotu valstybės valdymo aparatu, išplėtotomis sausumos, upių bei jūros kelių sistemomis, joje gausu mokslinės ir meninės inteligentijos. Šioje klestinčioje imperijoje vyravo vienybės bei tvarkos idėjos, o Japonijoje – pavojingos šalies stabilumui regionalizmo ir galinčiausiems aristokratų klanams būdingos konkurencijos dėl valdžios tendencijos.

Budizmo įtvirtinimą Japonijos valdovai traktavo daugiau kaip politinį nei religinį veiksnį. Remdami kiniškąjį valstybinių institucijų organizacijos modelį ir budizmo religiją, jie siekia nustelbti vietines tendencijas ir stiprinti politinę bei kultūrinę atskirų genčių integraciją. Jų lūkesčiai pasitvirtino, kadangi budizmas, skverbdamasis į visas kultūros ir dvasinio gyvenimo sritis, išstūmė daugelyje šalies regionų vyravusias gimininės kultūros formas.

Pirmieji budistų vienuolynai, pastatyti pajūryje esančioje Naniwoje (Ōsaka) ir spalvingame Asukos upės slėnyje, tapo svarbūs šalies dvasinio gyvenimo centrai. Šintoistų šventyklų tvoromis atribotos nuo profaniškojo lygmens erdvės buvo sakralinės zonos, t. y. neregimų dievų buveinės, o didžiulės budistinės šventyklos supančios teritorijos – iškilingų šventinių ritualų atlikimo vietos, kuriose galėjo susitelkti daugybė šios religijos išpažinėjų. Taigi budistų vienuolynai ir šventyklos siekė užkariauti žmonių protus, todėl vadovavosi aktyvaus pasauliečių įtraukimo į budistų bendrijos narius ideologija.

Vienuolynai ir šventyklos pasidarė pagrindiniai ankstyvųjų viduramžių mokslo židiniai, savotiški universitetai, kuriuose telkiasi intelektualai, juose komplektuojamos bibliotekos, kaupiamos religinių relikvijų ir meno kūrinių kolekcijos. Čia plinta žemyno kultūros, filosofijos, estetikos, meno idėjos, svarbių paskatų gauna literatūros, kaligrafijos, tapybos, skulptūros, taikomosios dailės raida. Budistinio meno formos VI a. pabaigoje – VII a. pradžioje į Japoniją perkeliamos beveik mechaniškai. Eiliniams japonams nepažįstamų dievų vaizdiniai užtvindė sostinę supančią centrinę šalies dalį. Iš įvairių Kinijos, Korėjos regionų atvykę įvairioms budizmo kryptims ir mokykloms priklausantys meistrai, architektai, skulptoriai, tapytojai statė šventyklas, pagodas, vienuolynų ansamblius. Interjerus dekoravę skulptoriai, tapytojai, metalo meistrai perkėlinėjo skirtinguose žemyno regionuose viešpatavusius stilius, dievų panteonus ir ikonografinius elementus.

VII a. pradžioje iš atvykusių Kinijos vienuolių japonai perima polichrominės ir monochrominės tušo tapybos techniką. Netrukus įkuriama pirmoji budistinės altorių ir freskų tapybos mokykla, kuri formuojasi veikianti Kinijos Wei periodo (IV–V a.) tapybos estetikos. Šios mokyklos šalininkų kūriniai išsiskiria paprastu linijiniu piešiniu, skurdžia ikonografija, neryškių spalvų gama ir apibendrintais vaizdiniais.

Asukos epochos architektūra, skulptūra, tapyba ir taikomoji dailė plėtojasi veikiamą Indijoje, Kinijoje ir Korėjoje įsigalėjusių kanonų ikonografijos. Sparčiai daugėjant budistinių vienuolynų ir šventyklų, didžioji dalis sakralinių kūrinių atvežama iš žemyno arba kuriama menininkų iš Indijos ir Kinijos, kurie vėliau tampa menininkų cechų meistrais bei mokytojais. Tuo paaiškinamas Asukos epochos budistinės tapybos ir skulptūros bei analogiškų žemyno kūrinių panašumas. Ilgainiui prie žymiausių budistinių šventyklų ir vienuolynų kongregacijų centrų steigiamos cechinės mokyklos, kurių svarbiausias tikslas – rengti įvairių sričių menininkus. Gausėjant šių mokyklų, išsirutulioja atskiros specialybės. Daugelis naujų budistinio meno formų, sumišusios su vietinėmis šintoistinėmis tradicijomis ir po kelių kartų pradėjus kurti vietinės kilmės menininkams, palaipsniui įgauna savitus tautinius bruožus.

Klasikinis Asukos vienuolynų architektūros, vaizduojamosios ir dekoratyvinės dailės pavyzdys yra 607 m., remiantis kinų budistinio meno tradicija, pastatytas Hōryū-ji vienuolyno ansamblis, kurį sudarė didžiulė aikštė, vidaus vartai, pagoda, šventykla ir kiti pagalbiniai pastatai. Svarbiausia – didinga kvadratinio perimetro bokšto pavidalo penkių aukštų pagoda, kurios kiekvienas aukštas ir stogai tarsi laipteliais stiebėsi į padangę. Jos išorės ir vidaus puošyboje daug ritmiškų detalių, sukuriančių sklendimo įstabaus kraštovaizdžio erdvėje iliuziją. Statinys į viršų siaurėjo ir baigėsi aukštu špiliumi; jo aukštai simbolizavo budistinės kosmologijos esmę sudarančią šventąją kalną, pasaulio stulpą, vadinamąją *axis mundi*, t. y. ašį, jungiančią žemės ir dangaus pasaulius, o pagodos aukštai – devynias dangaus pasaulio pakopas.

Kitas įspūdingas ansamblio pastatas – didinga su dvigubu lenktu – „skriejančiu“ dangumi – čerpių stogu, Kondō šventykla, kurios vidus buvo dekoruotas įvairiomis ryškiomis spalvomis nudažytais ornamentais, medžio, metalo raižiniais ir skulptūromis. Šventyklos erdvę skaidė raudonos lakuotos kolonos.

Įeiti į šventovės patalpas galėjo tik šventikai, o pašaliečiai jos vidumi tegalėjo gėrėtis žvelgdami pro plačias priekinio fasado duris. Pagrindinis interjero elementas – altorius, kurio vidury stovėjo Buddhos, o apie jį – griežtai kanonizuota tvarka išdėstytos kitų budistinio panteono dievybių figūros. Nors altoriuje buvo daug medinės skulptūros elementų, tačiau jų fone regimos dekoratyvios medinės pastato konstrukcijos teikė jam rimties ir iškilmingumo. Prieblando šventyklos viduje bei tauriaisiais metalais aptaisytos altoriaus detalės darė iškilmingumo ir paslapties įspūdį.

Hōryū-ji ir kiti to meto vienuolynų ansambliai liudija, kad tarp budistinių menų pamažu įsivyrąja skulptūra: ji nepakeičiama interjere ir svarbiausias vaizduojamasis menas. Tai pirmiausia, remiantis ikonografiniais kinų budistinės skulptūros kanonais, sukurti Buddhos ir bodisatvų vaizdiniai, kupini rimties bei vidinio susitelkimo. Juose geriausiai atsiskleidžia japonizuotos budistinės estetikos idealai. Skulptūros raida tiesiogiai siejosi su šios meno rūšies funkcijomis budistinės architektūros ansamblyje. Kaip ir budizmo tėvynėje Indijoje, skulptūra



Hōryū-ji ansamblis

rutuliojasi sąveikaudama su architektūra, tapyba ir taidingą dekoratyvinę daile. Sakralinės skulptūros atsiradimą ir itin greitą suklestėjimą paskatino budistinės kultūros sklaida.

Iš Asukos epochos išliko labai nedaug medinių gruntuotų, o vėliau dažytų arba auksuotų skulptūrų, kadangi dauguma žuvo per karus ir gaisrus. Seniausia iš išlikusių yra 606 m. sukurta beveik trijų metrų aukščio didinga sėdinčio Buddhos figūra. Jos siluetas – masyvus, poza ir gestai tarsi sustingę; tai pabrėžia išorinio pasaulio kaitos nepastebintis žvilgsnis. Asukos skulptūra, pradėjus dirbti vietiniams menininkams, įgauna vietinių etninių bruožų: itin pabrėžiamas su šintoistiniu Saulės kultu susi-

jęs veido švytėjimas, kuris dabar simbolizavo budistinės išminties sklaidą. Budistinės skulptūros ikonografijai labai reikšminga sudėtinga pozų, gestų, aprangos, simbolių sistema. Stovinčios Kudara Kannon figūros iš Hōryū-ji grakščių rankų judesių ir drabužių klosčių, primenančių Gandharos skulptūros stilių, išraiška jau rodo vėlesnei Naros skulptūrai būdingas meninės formos tobulumo, linijų plastiškumo užuomazgas.

Teikos reformomis (645–649) šalis įžengia į vadinamuosius Baltojo fenikso metus (645–710) ir virsta galinga feodalinė valstybe, kuri rašytiniuose šaltiniuose pradedama vadinti *Nihon*, t. y. Japonija. 710 m. iš Asukos, esančios šalies centre, sostinė perkeliama į pajūrio miestą Narą (šiuolaikinė Osaka). Svarbiausi Naros epochos (710–794), kurios ribos dažniausiai išplečiamos įtraukiant Baltojo fenikso metus, kultūros bruožai – atvirumas išorinėms įtakoms ir kartu istorinės savimonės stiprėjimas.

Šalis patiria į klestėjimo tarpsnį įžengusios, tuo metu pažangiausios pasaulyje kinų Tang (618–907) kultūros poveikį, kuris darosi vis aiškesnis, kadangi Japonijoje augo žmonių, mokančių kinų kalbą ir gerai perpratusių šios šalies kultūros tradicijas. Tang imperija nutiesė karavanų ir jūros kelius į Indiją, Vidurio Aziją, Iraną, arabų pasaulį, Bizantiją bei kitas šalis. Šilko kelias buvo pagrindinė Rytų ir Vakarų pasaulių kultūros, estetikos ir meno vertybių mainų bei transliacijos arterija. Tačiau kinų kultūra plito ne tik Vakarų, bet ir Rytų kryptimis. Per Kiniją japonai susipažino su kitų didžiųjų žemyno civilizacijų laimėjimais. Sužavėti Tang imperijos spindesio, didingų miestų, rūmų, japonai kopijuoja ir periminėja įvairias Kinijoje gyvavusias kultūros formas, teisės įstatymus, administracinio valdymo principus, ceremonijas, aprangą, estetines idėjas ir meno stilius.

Į šalį iš Kinijos plūsteli dar viena galinga kinų kultūros įtakos banga, atvyksta vienuoliai, amatininkai, menininkai, kurie aktyviai skleidžia naujas idėjas. Į žemyną vyksta gausios japonų pasiuntinybės, semtis žinių – vienuoliai, mokslininkai, menininkai. Pavojingos kelionės audringomis jūromis, piratai neretai kėlė siaubą išlepusiems aristokratams, todėl diplomatinėse misijose juos pamažu keitė prie nereiklaus gyvenimo būdo įpratę ir žinių ištroškę vienuoliai. Jie vežė iš Kinijos rašytinius tekstus, meno kūrinius ir kitas relikvijas. Japonijoje didžiai vertinama kiniškos knygos bei meno kūriniai. Kinų Tang imperatorių kronika liudija, kad Japonijos pasiuntinys, iš imperatorių rūmų gavęs brangių dovanų, keičia jas į knygas. Japonijoje ypač išplinta budistinis *mahāyānos* mokymas, kurio šalininkai diegia daoizmo ir konfucianizmo idėjas.

Vidurinėje šalies dalyje ir naujojoje sostinėje dygo didingi budistų vienuolynai bei šventyklos. Pagal rašytinius šaltinius, 640 m. jų buvo 46, o 697 m. – jau daugiau nei 500. Budistinę kultūrą sklisti skatina 741 m. imperatoriaus paskelbtas įsakas dėl budistų vienuolynų ir šventyklų įsteigimo visose šalies provincijose.

Dėl naujos Tang kultūros įtakos bangos Japonijoje ima plisti budistinė architektūra, skulptūra, daugėja tapybos gildijų ir amatų mokyklų. 605 m. šalyje įkuriama dailininkų gildija, o po penkerių metų jau imamasi tradicinės kinų tušo tapybos. 649 m. imperatoriaus įsaku tapytojais, kaligrafais įtraukiami į valstybinių departamentų sistemą, kuri reglamentuoja jų kūrybinę veiklą. Menininkų specializaciją stiprina 661 m. įkurtas valstybinis Dailės departamentas, į kurį įeina 4 vyresnieji meistrai ir 60 pameistrių. 701 m. įsteigiama lako meistrų, o netrukus ir šikšnių cechinė korporacija, vienijanti ir skulptorius.

Menininkų gyvenimas bei kūryba tuomet priminė kolektyvinį amatininkų darbą, kur funkcijos griežtai specializuotos ir aprėpia tik tam tikrą kūrybos dalį. Tokių funkcijų padalijimą lėmė siekimas kuo geriau panaudoti menininkų kūrybą išpūdingiems valstybės užmojams. Japonai jau puikiai liejo metalą ir jį apdirbinėjo. Daugėjo įvairių vienuolynų ir rūmų poreikius aptarnaujančių dirbtuvių, tradicijos buvo sparčiai perimamos, dėl to menininkai



Tōdai-ji. Didžioji Buddhos salė. Nara. 752 m.

tobulėjo – tai matyti iš skulptorių ir metalo meistrų kūrinių: inkrustacijų, lietu, kaltų, raižytų aukso, sidabro, bronzos, vario dirbinių. Tauriaisiais metalais dažniausiai buvo išryškinamas nimbų spindesys.

Budistų šventyklų ir vienuolynų statybos plėtra Naros epochoje išryškina socialinę meno svarbą bei skatina jo raidą. „VI–VII a. užplūdęs budistinis menas buvo tobulas, subtilus, tačiau, nespėjęs įtvirtinti naujų formų, jis pateko į Tang meno įtaką. Šis menas buvo lyg dieviškas įkvėpimas gaivinant budistinę architektūrą bei skulptūrą ir kuriant naują tapybos mokyklą. Tang meno įtaka vyravo VIII–IX amžiuje, o paskui mene ėmė reikštis japoniški bruožai – ypač sentimentalus Miyako (dabar Kyōto) rūmų aristokratų gyvenimas. Pamėgti švelnesni tonai, subtilus ir tikslus piešinys, kuriam vietą užleido anksčiau paplitusios ir kupinos jėgos kompozicijos“ (Anesaki, 1973, p. 26–27).

Naujoji šalies sostinė Nara statoma pagal Tang imperijos sostinės Chang modelį. Jos plano esmė – taisyklingas, į pagrindines pasaulio dalis orientuotas stačiakampis. Miestą į dvi – kairę ir dešinę – dalis dalijo pusiau plati pagrindinė gatvė, kurią lygiais kampais kirto kitos, sudarančios taisyklingus kvartalus; jų pagrindiniai architektūriniai statiniai (pagal kinų architektūros kanonus) – imperatorių rūmai, parkai ir šventyklos. Sostinę, be jos centre esančių didingų imperatorių rūmų, puošė daug aristokratų rūmų ir šventyklų. Nara tapo didžiuliu šventyklų miestu, kuriame vienuolių budistų įtaka buvo labai stipri.

Naros epochos architektūros ir skulptūros simbolis – milžiniškos teritorijos erdvėje pastatytas didingas Tōdai-ji (Didžiosios Rytų šventyklos) ansamblis, kuris po kelis dešimtmečius užtrukusių darbų buvo baigtas 752 metais. Šis sustiprėjusios imperijos galią rodantis pagrindinis šalies religinio kulto statinys buvo skirtas Buddhai Rusanai (Vairocana) bei Amaterasu ir įamžino budizmo ir šintoizmo idealų suartėjimą.



Didžioji Buddhos statula. Nara. 752 m.

Svarbiausia – Didžiojo Buddhos – salė siekė daugiau nei 50 m aukščio ir 80 m ilgio. Ją supo daug kitų mažesnių šventyklų ir įvairių pagalbinių pastatų, sudariusių vientisą ansamblį. Atraminiai pietinių

vartų stulpai – 21 m aukščio. Didžiojo Buddhos salėje 752 m. buvo pastatyta didžioji Buddhos statula, kuriai nulieti prireikė beveik 500 tonų vario ir alavo. Šventyklos erdvė buvo tokia didžiulė, kad 16 m aukščio statula (be pjedestalo) neatrodė gremėzdiška. Šventykla padalyta šešiomis kolonų eilėmis. Į ją buvo perkelta daug relikvijų iš šintoistinių šventyklų. Buddhos statulą, kaip įprasta, supo ir kiti budistinio panteono dievai. Šiais ir kitais skulptūriniais Naros vaizdiniais pabrėžiama galia, atsiribojimas nuo išorinio pasaulio šurmulio ir skendėjimas meditacijoje.

Įsigalėjusioje religinėje Naros epochos skulptūroje matyti saviti japoniški stiliai, neabejotinas skulptorių tobulėjimas, dėmesys žmogiškajam pradui, harmonijos tarp kūno ir dvasios ieškojimas. Skulptūros plastiškėja: daugiau dėmesio skiriama proporcijoms, judesių laisvumui ir harmoningumui. Jomis pabrėžiamas formos natūralumas. Panašūs japonizacijos procesai vyksta ir pasaulietiniuose menuose.

Poezijos ir literatūrinės estetikos užuomazgų sklaida

Naros epochoje suklestėję kultūra ir menas žadina estetinę mintį. Ankstyvasis japonų estetikos raidos etapas glaudžiai susijęs su *ars poetica*, t. y. su poezijos žanrų hierarchija tarp kitų menų. Skirtingai nei daileje, poezijoje ryškėja tautiniai japonų estetinio pasaulio suvokimo principai. Poezijos viešpatavimą grindė senieji šintoistiniai mitai, turtingos tautosakos, rašytinės poezijos tradicijos, japonų polinkis į metaforinį mąstymą.

S. Hisamatsu, mėgindamas atskleisti japonų literatūros estetikos bei literatūros žanrų raidos dėsningumus, apibūdina esminius Yamato (Asukos ir Naros tarpepochio), Heian, Kamakuros bei vėlesnių epochų skirtumus. „Pirmiausia, – rašo jis, – Yamato ir Heian epochos – tai metas, kai svarbiausius literatūros bruožus ir jos pobūdį suformavo aristokratija, kuri privalėjo laikytis kanonizuotų formų. Antra, vyrauja lyrinė literatūra. [...] Senovės literatūra pirmiausia buvo kilmingųjų literatūra. Japonų rašto neturėjimas ir nuoseklus Kinijos literatūros siužetų savinimasis literatūrą padarė išsilavinusių imperatoriaus rūmų aristokratų privilegija. Vėliau, Heian laikotarpiu, atsiradus japonų raštui, literatūra patyrė esminių pokyčių: literatūrinės kūrybos iniciatyvą iš vyrų perima moterys, poezija ir proza rašoma kinų pavyzdžiu, keičiasi japonų poetinės konstrukcijos ir japoniškai grožinės literatūros bei dieno-raščių rašymo principai“ (Hisamatsu, 1963, p. 3).

Naros kultūroje lavėja istorinė sąmonė. Tai patvirtina svarbiausi tekstai, kurių jau pavadinimai rodo, kad vyrauja įvairūs istoriniai traktatai ir kronikos, atskleidžiančios istorinės savimonės stiprėjimą ir saviidentifikaciją. Kartu reikšmingiausiose Naros epochos kinų kalba parašytose istorinėse kronikose ir japonų literatūros paminkluose „Senovės įvykių užrašai“, 712 m., „Švelnus poezijos dvelksmas“, 751 m., ir „Miriadų lapų rinkinys“, 758 m., kinų hieroglifais išreikšti japoniškai garsai. „Senovės įvykių užrašų“ tekstų sudarytojui buvo sunku senųjų japonų dainas autentiškai perteikti kinų kalba, kadangi prasminis ir vaizdinis jų aspektai neatsiejami nuo garsinių, ritminių, melodinių struktūrų. Tuomet atsitiko „vienas reikšmingiausių įvykių japonų kultūros istorijoje: randamas būdas užrašinėti savosios kalbos žodžius svetimu transkribciniu raštu bei suprantama, kad hieroglifus galima panaudoti ir kaip garsinio rašto ženklus.

N. Konradas, aptardamas kinų kalba parašytos antologijos „Švelnus poezijos dvelksmas“ pasirodymą, primena, kad išsilavinę japonai tuomet ne tik žinojo kinų eiles, tačiau ir patys mokėjo jas kurti kinų kalba. Šios eilės liudija, kad jie ne tik įvaldę kinų poezijos kalbą, bet ir jos vaizdinių bei temų pasaulį, netgi svarbiausią dalyką poetinėje kūryboje: atitinkamą poetinės mąstysenos būdą. Būtina priminti, kad ši antologija buvo svarbiausias, tačiau ne vienintelis japonų autorių kinų kalba išleistas poetinis rinkinys (Конрад, 1980, p. 47–48).

Skirtingai nei „Senovės įvykių užrašuose“, kuriuose garsinės struktūros sinkretiškai jungiasi ir susipina su muzikinėmis bei dainuojamosiomis, antologija „Miriadų lapų rinkinys“ – tai jau ne dainos, o rašoma ir skaitoma poezija, paveikta šintoistinio pan-estetizmo. Kinų kalba parašytos pastarojo paminklo eilės išsaugo japoniškų frazių konstrukciją. Šis dviejų kalbinių struktūrų susiliejimas japonų poezijai atskleidžia metaforiškumo ir ekspresijos galimybes, padaro ją daugiasluoksnę. Čia išreiškiamas ne tik regimasis hieroglifinių struktūrų suvokimas, bet perteikiama ir girdimoji prasmė, o tai suteikia eilėms ypatingo vaizdingumo.

Pereinamuoju laikotarpiu iš senovės į ankstyvuosius viduramžius išsirutulioja šie japonų poezijos žanrai: 1) *chōka*, arba *nagauta* (ilgos dainos), kurių temos ir intonacijos primena vakarietiškas odes, elegijas, balades, 2) *tanka* (trumpa daina), penkiaeilės poezijos žanras, ir 3) *sedōka* (irkluotojų dainos), šešiaeilės poezijos forma. Populiariausiu poezijos žanru nuo VII a. tampa iš trumpos liaudies dainos išsirutuliojusi 31 skiemens *tanka* poezija.

Svarbiausias ankstyvųjų viduramžių estetinės minties paminklas, savotiška japonų estetikos ištaka – pirmoji poezijos antologija „Miriadų lapų rinkinys“, į kurią įdėta apie 500 anoniminių ir žinomų V–VIII a. poetų kūrinių. Šis poezijos paminklas tarsi kuria japonų sąmonėje daugelį estetinio pasaulio suvokimo ir meninio mąstymo principų, kuriais grindžiami vėlesnių epochų grožio idealai.

Veikale išryškėjęs estetinis pasaulio suvokimas formuojasi patirdamas stiprią senosios japonų religijos šintoizmo, mitologijos ir tautosakos įtaką. Žodis *shintō* (dievų kelias) yra kiniškos kilmės. Jis perimtas iš „Permainų knygos“, kurioje ši daugiareikšmė sąvoka vartojama metų laikų kaitai, viską aprėpiantiems būties dėsniams, išminčiams, pažinusiems dievų kelią, apibūdinti.

Skirtingai nei kitos religijos, šintoizmas neturi kanonizuotų *sacra scriptum* tekstų ir nėra sisteminga religinė pasaulėžiūra. Jos atspara – gamtos sudievinimas, praeities ir protėvių atminimo aukštinimas. Visuose gamtos reiškiniuose, žmogų supančiuose daiktuose (akmuo, vanduo, medis) šintoistai regi dvasingos dieviškosios esmės (*kami*) atspindį ir pirminį grožio šaltinį. Šintoistinė grožio glūdėjimo daiktuose ir reiškiniuose idėja tampa vienu vyraujančių ankstyvųjų „Miriadų...“ poetinių tekstų motyvų.

Vėlesniuose tekstuose šintoizmo, budizmo ir daoizmo principai susilieja. Šintoistinis panestetizmas ir polinkis sudvasinti žmogų supantį pasaulį juose susipina su žemyno skleidžiamais teiginiais apie individualaus ir universalus prado vienybę (budizmas) bei harmonijos ieškojimą gamtoje (daoizmas). Emocionaliai suvokiamiems reiškiniams ir daiktams „Miriadų...“ suteikiamas svarus estetinis turinys, tad jis neretai nustelbia visus kitus aspektus, ir poetinis grožio kultas virsta savotiška panestetine religija.

Vyraujančia estetinė knygos kategorija tampa *bi* modifikacija *makoto* (tiesa, natūralus nuoširdumas, teisingas požiūris), kuri vartojama apibūdinti žmogaus, suvokiančio išorinio pasaulio grožį, išgyvenimus. Grožis čia sutapatinamas su tiesa, nuoširdumu, o neretai įgauti ir etinių pobūdį. Buvo manoma, kad *makoto* kategorijos įprasmintas natūralus nuoširdumas ir tiesos siekimas yra didžiausia estetinė vertybė, vienijanti *sei* (emocinį tyrumą), *mei* (skaistumą, kilnumą), *choku* (nuoširdumą) ir kitas japonų menininkų vertinamas žmogaus savybes. „Skaistumas, tyrumas ir nuoširdumas, – rašo S. Hisamatsu, – yra sudėtiniai *makoto* komponentai ir jo, kaip kategorijos, estetiški požymiai. Skaistumas yra racionalus grožis, tyrumas – emocionaliai išgyvenamas grožis, o nuoširdumas išreiškia valingąjį grožio aspektą.

Visi šie trys grožio kriterijai apibrėžia senovės žmonių mąstymo horizontus, žmonių, kurių sąmonėje juos supantis pasaulis ir grožis tiesiogiai siejasi tarpusavyje“ (Hisamatsu, 1963, p. 11).

Skirtingai nei *makoto* kategorija, kuri yra Naros epochos estetinių požiūrių atramos taškas, svarbiausia ankstyvųjų viduramžių estetikos sąvoka ilgainiui tampa kita *bi* modifikacija – *aware* (žavesys). Pastaroji sąvoka „Miriadų...“ poezijoje atspindi šintoistinę pasaulėžiūrą ir aktyviai meninę sąmonę užvaldžiusį kiniškąjį Tang epochos estetizmą. Kol nebuvo virtusi pagrindine estetikos kategorija, *aware* reiškė spontanišką susižavėjimą. Japonų mokslininkai *aware* atsiradimą sieja su šintoistiniais mitais apie iškilmingą Saulės deivės Amaterasu pasirodymą žmonėms bei jų įspūdį („kaip tai nuostabu!“) išvydus neregėtą grožį. Taip interpretuojama *aware* reiškia emocinį sielos atgarsį, susižavėjimo šūksnį, spontaniškai ištrūkstantį suvokiant išskirtinį regimąjį ar girdimąjį grožį. *Aware* susideda iš dviejų jaustukų – *a* ir *hare*, reiškiančių susižavėjimą bei emocijų antplūdį. Palaipsniui ši sąvoka įgauna žavaus daikto, harmonijos, vidinio grožio prasmę. Ji siejasi su jausmais, sukeltais išorinių estetinių objektų savybių, ir paliekančiais suvokėjo dvasioje estetinio išgyvenimo pėdsakus. Ši *aware* permaina, išryškėjusi „Miriadų lapų rinkinyje“, atveria kelią kokybiškai naujai *aware* sklaidai ateinančioje Heian epochoje.

Taigi Asuka ir Nara tapo japonų kultūros, estetikos minties ir meno raidos epochomis, kai japonų civilizacija, veikiamą stiprėjančių ryšių su žemyno, ypač kinų, kultūra, įžengė į kokybiškai naują raidos etapą: susiliejus šintoizmui ir iš žemyno plintančiai budizmo kultūrai, atsiranda estetikos minties užuomazgų ir daug naujų meno formų. Sakraliniuose budistiniuose menuose įsiviešpatauja skulptūra.

ARISTOKRATIŠKA HEIAN KULTŪRA

Pagrindiniai Heian epochos kultūros ir estetišės minties bruožai

Spartus žemyno kultūros perėmimas Naros epochoje lėmė akivaizdų kultūros, meno ir estetišės minties suklestėjimą ateinančioje Heian epochoje (794–1185), kurią tyrinėtojai pagrįstai vadina japonų klasikinės literatūrinės estetikos ir literatūros aukso amžiumi. Pritaikę daugelį Indijos, Kinijos, Korėjos dvasinės ir materialinės kultūros pasiekimų japonų intelektualai ima gręžtis į tautines tradicijas. Svarbiu posūkio tašku Heian estetišės minties ir meno raidoje tampa IX a. pabaiga, būtent tada laikinai nutrūkus oficialiems ryšiams su Kinija, atsiranda sąlyginė japonų kultūros izoliacija. Tai stiprina tautinę savimonę ir skatina atskleisti savitų estetišių bei meninių tradicijų vertę. Nors iš žemyno ir toliau perimamos įvairios estetišės bei meninės idėjos, tačiau jos vis labiau japonizuojamos. X a. pradžioje japonų kalba, išstūmusi literatūrinę kinų kalbą, galutinai išsivyrąja grožinėje literatūroje ir poezijoje. Tas pats pasakytina apie religinę bei pasaulietinę tapybą, skulptūrą, kaligrafiją ir taikomąją dailę.

Akivaizdūs Heian epochos estetišės minties ir meno pokyčiai tiesiogiai siejasi su politiniais bei kultūriniais. Naros epochos absoliutizmą keičia galingo Fujiwaros klanų valdžia imperatorių rūmuose. Ilgainiui susiklosto tradicija, kad imperatoriai ir princai žmonas renkasi tik iš Fujiwaros giminės, kurios nariai, nušalinę nepaklusnius imperatorius, dirba regentais ir kancleriais auklėdami mažamečius imperatorius. Iš Naros sostinę jie perkelia 30 km piečiau į savo giminės valdas, kur pagal kinų Tang sostinių Chang ir Luoyang planus stato naują šalies sostinę Heianą (*Heiankyō* – taikos ir ramybės sostinė), arba *Miyako*, vėliau įgavusią Kyōto vardą. Jau IX a. naujoji sostinė nustelbė senąją, joje gyveno apie pusę milijono gyventojų.

Šis miestas buvo ne tik administracinis valstybės centras, tačiau ir vienintelis stambus miestas, kurio dvasiniame gyvenime vyrauja kilmingoji aristokratija. Šiaurinėje miesto dalyje iškilo didingi imperatorių rūmai, kurie tapo šios epochos dvasinio gyvenimo ir kultūros centru. Heian architektūra toliau plėtoja Naros epochoje išryškėjusias tendencijas. Aristokratinės kultūros pakilimas atsispindi ne tik pasaulietinių pastatų – įvairių vasaros rezidencijų ir poilsio paviljonų, bet ir religinės architektūros formose: ieškoma ryšio su supančia gamta.

Heian epochos kultūra, estetika ir menas pirmiausia rodo imperatorių rūmų aukštuomenės pasaulėjautą, gyvenimo būdą, dvasinius poreikius bei estetišius idealus. Nors ši kultūra buvo prieinama tik imperatorių rūmų aristokratijai, ji buvo aukšto meninio lygio. Šiai kultūrai būdingas išskirtinis dėmesys detalei išgalėjo literatūroje, *haiku* poezijoje, įvairiose tapybos ir kaligrafijos mokyklose. Heian epocha – tai pirmas veržlių japonų tautos dvasios polėkių laikotarpis, pavertęs japonų civilizaciją svarbiu pasaulinės civilizacijos centru.

Estetinių teorijų klestėjimą paskatino pokyčiai švietimo, filosofijos, religinės minties ir įvairių meno rūšių srityse. IX a. įkuriamos dvi pirmos – imperatoriškoji ir Fujiwaros giminių – aukštosios mokyklos. Vėliau galingiausi aristokratų klanai steigia savas, kuriose kilmingų giminių atžalos ir ištikimų klanui vasalų vaikai rengiami valstybinei veiklai. Universitetinėse aukštosiose mokyklose studentų skaičiumi vyrauja filologijos, arba kinų klasikos, fakultetai, kuriuose daugiausia mokoma kinų konfucianistinio kanono, filosofijos, literatūros, istorijos, matematikos, meno teorijos ir praktikos. Nė viena iš vyraujančių japonų estetinio pasaulio suvokimo pasaulėžiūrų (šintoizmas, budizmas, daoizmas) negalėjo patenkinti valstybinių struktūrų poreikių, todėl šią funkciją perima kinų konfucianizmas, kuris išplečia įtaką valstybinei organizacijai, švietimui, auklėjimui, o vėliau – estetikai ir menui. Konfucianistinė ideologija, pasižyminti ryškia etine orientacija ir skiepijanti hierarchinės subordinacijos, paklusnumo vyresniajam idėją, išpažįstanti knyginės kultūros kultą, buvo remiama šalį valdančių imperatorių, regentų ir šogunų.

Tačiau liberaliose Heian aukštosiose mokyklose konfucianistinė pasaulėžiūra netapo svarbiausia. Išsilavinimas – filologinio, estetinio, įvairiapusio meninio pobūdžio, vertinama vidinė žmogaus kultūra. „Jei puikios išorės ir dvasios žmogus, – rašo Heian literatūros meistras Yoshida Kenko, – yra nekultūringas, jis lengvai užslopinamas prastų polinkių negražių žmonių ir tampa toks pat kaip jie. Tai graudu. Pageidautina mokytis išmintingų kūrinių, poezijos subtilių, japonų dainų, groti pučiamaisiais ir styginiais instrumentais, taip pat išmanyti papročius bei ceremonijas. Jei žmogus tuo remsis, puiku. Rašysena neturi būti negrabi ir skubi; pasižymint maloniu balsu būtina iškart gebėti išgauti aukštutinę natą, neatsisakyti taurės vyno, nepaisant sumišimo – nes tai nesvetima vyrai“ (Yoshida, 1988, p. 316).

Heian epochos intelektualams būdingas tobulas estetinis skonis, hedonistinis meilės kultas, jautrumas žmogaus dvasios, kūno grožiui, sugebėjimas grožėtis nuolatos besikeičiančiais gamtos reiškiniais. „Heian epochos žmonės, – rašo N. Konradas, – tikėjo, kad kiekvienas daiktas, reiškinys turi tik jiems būdingą žavesį, grožį, estetinę vertę (*mono no aware*). Kartais šis žavesys pastebimas savaime, jis aiškus, regimas, tačiau dažniausiai yra užslėptas, jį reikia įžvelgti. Netgi atvirame žavesyje visada slypi kažkas ypatinga, užslėpta, o tai sudaro giliausią ir patraukliausią estetinę daikto ar reiškinio vertę“ (Konrad, 1927, p. 87).

Ankstyvajame Heian epochos etape estetinę sąmonę veikė kinų Tang epochos estetika ir menas. Tang estetizmas, tvirtai įaugęs į japonų estetiką ir tapęs neatsiejama jos dalimi, ilgainiui keičiasi, įgauna tautinių bruožų. Estetinė sąmonė siekia perteikti tai, ką ji regi, girdi, jaučia, kas kelia susižavėjimą. Mąstant apie objektą, reiškinį, ieškoma tik jam būdingo nepakartojamo žavesio (*mono no aware*), atspalvių, niuansų, kurie įgauna ypatingą estetinę vertę. Emocionalus subjekto reagavimas į grožį, kuris išsakomas netiesiogine forma – poetinėmis metaforomis ir estetinėmis užuominomis, parodo, kaip tikrovė suvokiama.



Fenikso šventykla. 1053 m.

Heian kultūra aukština hedonistinį meilės kultą daugybėje to meto literatūros kūrinių. Apie meilės temos universalumą vien Murasaki Shikibu kūryboje būtų galima parašyti daugybę solidžių veikalų. Tačiau meilės poetizavimas būdingas ne tik moterims, bet ir vyrams. Tuo įsitikiname skaitydami Yoshidos Kenkō „Nuobodulio užrašus“: „Kad ir koks talentingas bei išsilavinęs būtų jaunas vyras, be meilės jis tarsi įstabi jaspio taurė be dugno. Nėra nieko nepaprastesnio, kaip klaidžioti nesurandant sau vietos, permirkti nuo rasos ar šerkšno, kuomet tavo širdis, bijanti tėvų priekaištų ir pasaulio pasmerkimo, neturi nė akimirką ramybės, kai mintys klaidžioja visur, ir kartu vienam leisti bemieges naktis. Kartu vyras turi siekti, kad netaptų gašlybės vergu, neprarastų nuovokos dėl meilės ir neteiktų moteriai peno laikyti save lengvu grobiu“ (Yoshida, 1988, p. 316).

Tačiau kartu su hedonistine pasaulietine imperatorių rūmų aristokratų kultūra kaip jos priešprieša stiprėja kita, susijusi su budistinės pasaulėžiūros įtaka. Todėl, norint teisingai suvokti Heian epochos estetinės sąmonės savitumą *in corpore*, būtina aiškintis ir tuos pokyčius, kurie atsirado šalyje įsivyraujant ezoterinio budizmo idėjoms, įgaunančioms savitą japonišką pavidalą. „Apie japonų kultūrą, – rašo D. T. Suzuki, – negalima kalbėti atsietai nuo budizmo,

kadangi kiekviename jos raidos laikotarpyje aptinkame vienokią ar kitokią budistinės sąmonės raiškos formą. Faktiškai nėra nė vienos japonų kultūros srities, kuri nebūtų patyrusi viską aprėpiančios budizmo įtakos“ (Suzuki, 1960, p. 154).

Skirtingai nei Kinijoje, kur svarbiausių budizmo kryptių diegėjai buvo išeiviai iš Indijos, Japonijoje įtakingiausių mokyklų pradininkai buvo japonai: Tendai mokyklos – Saichō, Shingon – Kūkai, Rinza – Eisai, Sōtō – Dōgenas. Pradedant Saichō (767–822) ir Kūkai (774–835) traktatais japoniškasis budizmas ima kurti savąją religinę-filosofinę tradiciją. IX a. pradžioje iš daugybės budizmo kryptių savo reikšme išsiskiria dvi kiniškos kilmės mokyklos – Tendai ir Shingon, kurių mokymuose vyravo ezoterinėms doktrinoms būdingas paslaptiškumas. Svarbiausius šių mokymų principus ir patį „mokymo kelią“ išreiškė tuo metu labai išplitusi mandalų tapyba. Teigdami estetikos ir meno galią, ezoterinio budizmo šalininkai jų emocinį poveikį siekė panaudoti įtvirtindami savo idealus.

Žymiausi Tendai mokyklos ideologai Saichō (767–822) ir Nichirenas (1222–1282) teigė, kad žmogų supantis reiškinių pasaulis yra nerealus, iliuzinis, ir tik „tuštuma“ – tikroji būtis. Plėtodami „Lotoso sutros“ mokymą apie dvilypę Buddhos prigimtį, jie pabrėžė ortodoksinių budistinės metafizikos principų ir etinės problematikos svarbą. Tendai šalininkų nuomone, aukščiausios tiesos suvokimo pagrindas – kontempliacija ir būties dėsnių pažinimas.

Lygiagrečiai Tendai ir Shingon mene „skleidžiasi naujos tendencijos, nutraukiančios ryšius su Naros tradicijomis. Itin keičiasi šventyklų architektūra. Architektūrinę Naros vienuolynų kompoziciją sudarė simetriškai išdėstytos pastatų grupės lygioje vietovėje ir dėl savo valstybinės reikšmės buvo glaudžiai susijusios su imperatorių rūmais. Nauji vienuolynai iš dalies dėl topografinių priežasčių, iš dalies dėl plintančios tarp religijų mokytojų mados ieškoti nuošalių vietovių meditacijai ir askezei buvo statomi kalnų pašlaitėse arba viršūnėse, o jų planavimas ir įranga atitiko vietovės reljefą bei supančią gamtą“ (Sansom, 1977, p. 251).

Stipriausią poveikį japonų estetikos ir meno raidai turėjo Shingon (pavadinimas kilęs iš sanskrito kalbos žodžio *mantra*) mokyklos mokymas, kuris pabrėžė „slaptųjų žodžių“ ir mantrų (skr. magiškų formulių, maldų) reikšmę, žmogų supantį pasaulį traktuodamas kaip skirtingas Saulės Buddhos (skr. *Mahavairocana*, jap. *Dainichi*) raiškos formas. Shingon šalininkai aukština tiesioginį mokytojo ir mokinio bendravimą, ypač per meno teikiamas galimybes.

Šios krypties pradininkas ir žymiausias teoretikas – poetas, tapytojas, kaligrafas, skulptorius, architektas, daugelio religijos, filosofijos, estetikos traktatų autorius Kūkai (774–835). Šlovingos aristokratų giminės palikuonis imperatorių rūmų mokykloje gauna klasikinį humanitarinį išsilavinimą. Jaunystėje jis nuodugniai studijuoja kinų klasiką.

804 m. vyksta į Kiniją vykdyti diplomatinės misijos. Pakludamas imperatoriaus įsakymui jis vienintelis iš delegacijos narių ilgesniam laikui lieka Kinijoje: studijuoja budistinę

literatūrą, metafiziką, kinų estetiką, meną, kolekcionuoja budistinę skulptūrą, tapybą, knygas, gilina kaligrafijos žinias.

Hishingo šventykloje jis suartėja ir vėliau glaudžiai bendrauja su tiesioginiu indo Amoghavajros mokiniu žymiu čanbudizmo ideologu Hiu Kuo, šventiku iš Žaliojo Drakono šventyklos, kuris turėjo didžiulę įtaką imperatorių rūmams. Net trys kinų imperatoriai jį laikė savo dvasios vadovu. Jo vadovaujamas Kūkai gilina sanskrito, budizmo, metafizikos ir meditacinės praktikos žinias. Imperatorių rūmuose Kūkai bendrauja su kinų peizažinės tapybos meistru Li Chen, kuris atveria jam peizažinės ir mandalų tapybos paslaptis. Vertindami neeilinį Kūkai talentą, kinų budistai ir menininkai dovanuoja jam bei jo šaliai daug budistinių tekstų bei meno kūrinių.

Grįžęs į Japoniją Kūkai įsteigia Shingon vienuolyną, kuriame įkurdina didžiulę iš žemyno atgabentą budistinių sutrų, ezoterinės literatūros, dailės ir kaligrafijos kolekciją. Jis vadovavo kaligrafijos studijoms imperatorių rūmuose. Čia jo mokinys buvo imperatorius Soga, vėliau tapęs vienu žymiausių to meto kaligrafų.

Su juo Kūkai siejo draugystę. 806 m. laiške imperatoriui Sogai jis pirmą kartą prabyla apie peizažinę tapybą. 828 m. įkuria neturtingų šeimų mokiniams mokyklą, kurioje dėstomi įvairūs mokslai ir menai. Aktyviai platindamas budizmo idėjas, jis parašo daugiau nei 50 traktatų, iš kurių išskirtini „Apmąstymai apie garsiai skelbiamą ir slaptąjį mokymą“, „Apie dešimt sąmonės pakopų“ ir „Apie brangaus literatūrinio veidrodžio saugojimą“.

Apibendrindamas įvairių budizmo kryptių idėjas Kūkai plėtoja universalų panestetinį mokymą. Visatos esmę jis regi šešiuose sudėtiniuose elementuose, kuriuos sudaro žemė, vanduo, ugnis, vėjas, erdvė (dangus, tuštuma) ir sąmonė. Visi jie kuria skirtingas mus supančio pasaulio raiškos formas, o jų „vienybė“ simbolizuoja Buddha Mahavairocana. Visatos sandara Kūkai koncepcijoje aiškinama kaip regimasis (*mandala* forma) Buddhos Mahavairocanos atvaizdas.

Iš čia išsirutulioja keturios pagrindinės Shingon tradicijos mandalų formos: 1) *maha-mandala*, atkurianti Visatos modelį ir simbolizuojanti Buddhą Mahavairocaną jo kūrybinių potencijų visumoje; 2) *samaya-mandala*, nusakanti jo norus; 3) *dharma-mandala*, simbolizuojanti „giluminės tiesos“ sklaidą; 4) *karma-mandala*, apibrėžianti Buddhos Mahavairocanos veiklos sritis.

Taigi Kūkai skelbia ne tik tradicinę viešinamą doktriną apie dešimties sąmonės pakopų sklaidą, bet ir plėtoja budistines bei tantristines grynojo ezoterizmo teorijas apie spontanišką „giluminės tiesos“ atsiskleidimą kontempliuojant meno kūrinius. Toks grynojo ezoterizmo teigimas ir jo supriešinimas su deklaruojamu kilo iš įsitikinimo, kad budistinio mokymo išmintis yra daugiasluoksni. Vadinasi, priklausomai nuo metafizinių teorijų sudėtingumo, jų prasmė gali būti perteikiama skirtingomis formomis. „Ezoteriniai tekstai, – rašo Kūkai, – pasižymi tokia gelme ir sudėtingumu, kad tikrąją jų prasmę galima perteikti tik meno priemonėmis, [...] ir tuomet slapčiausi mokymai, sudarantys tiesos esmę, paaiškėja. Nei mokytojai, nei adeptai negali be jų apsieiti. Menas yra tai, kas atveria kelius į tobulybę“ (Moris, 1964, p. 11).

Nuodugniausiai giluminę budistinio mokymo esmę, Kūkai įsitikinimu, galima perteikti savitais dailės kūrinių mandalomis, kuriose tapyba ar grafika bei simboliai įprasmina metafizines idėjas. Jis ragina savo šalininkus neužtemdyti sąmonės abstrakčiais samprotavimais, o kryptingą mandalų kontempliaciją priartėti prie giluminio Visatos ritmo suvokimo.

Kaligrafijos estetikos ir meno tapsmas

Kaligrafijos menas, Kinijoje vadinamas *shu* arba *shu fa*, o Japonijoje *sho* arba *shodō*, kaip savita meno rūšis su jai būdinga estetika ir meninės išraiškos priemonių visuma, labiausiai išstobulėjo Rytų Azijos šalyse. Neabejotinai – tai viena rafinučiausių ir artistiškesniųjų Rytų Azijoje atsiradusių vaizduojamojo meno formų. Jos atsiradimas šiame regione tiesiogiai susijęs su kinų rašmenų prigimtimi, t. y. piktograminiu pobūdžiu, ir poreikiu perteikti realaus pasaulio daiktų bei reiškinių formas hieroglifinėmis struktūromis. Vaizdinė hieroglifų rašto kilmė lėmė jo natūralų virsmą grafikos menui artima kaligrafija. Perėmę iš kinų hieroglifų raštą, japonai kartu perima ir pagarbą „dieviškajam menui“ kaligrafijai, kuriai skiria ypatingą vietą tarp menų.

„Vakaruose kaligrafija dažniausiai įsivaizduojama kaip dailiausias, manoma, kad ji – tvarkingo rašymo menas. Tačiau Kinijoje ir Japonijoje dėl vartojamų medžiagų bei šriftui būdingų grafinių galimybių ji įgauna svarbaus meno statusą“ (Nakata, 1973, p. 9). Kinams ir japonams požiūris į kaligrafiją vien kaip į tvarkingo bei gražaus rašto meną atrodo perdėm primitivus ir svetimas šio meno esmei.

Daugelis Rytų Azijos kultūrų žinovų kaligrafijoje įžvelgia svarbų ne tik vaizduojamosios dailės, tačiau ir daugelio kitų dvasinio gyvenimo sričių veiksnį, paskatinusį šias kultūras rutuliotis griežtumo ir grynumo kryptimi. „Neperpratęs hieroglifų rašybos niekada nepajėgs tobulai suvokti japonų estetikos. Hieroglifai simbolizuoja idėjas, o ne vaizduoja daiktus, ir todėl žmogus, imantis teptuką joms išreikšti, neapsisunkina konkrečios tikrovės perteikimu arba spėliojimu apie ją; jam iškyla kitas tikslas – sukurti savaime gražias formas ir nepriklausomas nuo jų reikšmes. Kaligrafas gyvena grynos formos pasaulyje, ir jam rūpi tik abstraktus sumanymas; gražiai parašyti – tai, jo manymu, spręsti pamatinės meno problemas. Linija turi tiksliai sąveikauti su kitomis linijomis, ir nors ji gali būti skirtinga priklausomai nuo paspaudimo, jos nutraukti negalima – turi būti regima visa jos sklaida“ (Sansom, 1977, p. 255).

Kaligrafiškai parašytas hieroglifinis tekstas organiškai susieja du skirtingus lygmenis: 1) *vaizdinį*, nes plastiškai įvaldo ir suteikia jam estetinį pavidalą, 2) *komunikacinį*, kadangi vaizdinių sistemą įprasmina. Tobulėjant kaligrafijos menui, stiprėjo jo vaizduojamoji funkcija. Kaligrafija Japonijoje buvo suvokiama kaip visavertė tapybos sesė, o ne tarnaitė. Buvo manoma, kad tik dėl kaligrafijai būdingos disciplinos, valios santalkos, įkvėpimo, rankos miklumo

tapyba pasiekė tobulumo. Pagrindinis kaligrafijos skirtumas, palyginti su tapyba, yra tas, kad ji ne mėgdžioja išorinio pasaulio formas, o abstrakčių linijų, simbolių, ženklų kalba išreiškia jautriausius žmogaus dvasios pokyčius, asmenybės artistizmą. Čia slypi atsakymas, kodėl kaligrafija laikoma intymiausiu menu.

„Miklus kaligrafas jau yra dailininkas, kadangi, mokydamasis rašyti, jis įvaldo teptuką, kompoziciją, sumanymą ir pagaliau atlikimo greitį ir tikslumą; jo vartojamų medžiagų pobūdis yra nesuderinamas su nemokšiškuumu ir abejonėmis. Nenuostabu, kad visuomenėje, kurios požiūris į gyvenimą buvo visuotinai estetiškas, šis menas, reguliuojamas griežtų ir kartu elegantiškų kanonų, pasiekė tobulybę“ (Sansom, 1977, p. 255–256).

Kaligrafijos savitumą ir išskirtinę padėtį tarp Rytų Azijos menų lėmė daug įvairių veiksnių – nuo pasaulėžiūros nuostatų iki medžiagų bei hieroglifiniam raštui ir su juo susijusiam vaizdiniam asociatyviam mąstymui bei tikrovės suvokimui būdingų galimybių. pirmiausia – universalios pasaulėžiūros koncepcijos, pabrėžiančios žmogaus dvasios, rašančios rankos ir suformuotų rašto struktūrų vidinį sąryšingumą. Rytų Azijoje toks dėmesys teikiamas grafologijos mokslui, kadangi kiekvieno žmogaus raštas yra toks pat unikalus, kaip ir jo pirštų atspaudai ar balso tembras. Kaligrafija plastiškumu, emocinio poveikio galia, kompozicinėmis meninės išraiškos priemonėmis dažnai lyginama su muzika.

Kita vertus, labiausiai paplitusi Rytų Azijoje kaligrafinio teksto užrašymo priemonė teptukas lėmė daug savitų kaligrafijos meno bruožų. Juk rašymas teptuku ne tik suteikė linijai lankstumo, laisvumo, spontaniškumo, impulsyvumo, tačiau fiksavo ir paties rašančiojo individualybę. Japoniškas popierius iš ryžių ir kaligrafijos technika iš rašančiojo reikalavo įgūdžių ir meistriškumo, nes taisyti buvo nebeįmanoma.

Pradžioje kaligrafijai, be šilko, buvo naudojamas brangus aukštos kokybės, skirtingo storio, minkštumo ir įvairių spalvų Kinijoje pagamintas popierius, kurį vėliau keitė aukštos kokybės popieriaus gaminių subtilybės perėmusių japonų gaminiai. Išpopuliarėjo įvairaus storio minkštas ir purus, su faktūromis ir lygus, pūkuotas, natūraliai nuplėštais kraštais, sudurtas, dekoruotas vandenženkliais, plaušais, aukso ar sidabro grūdeliais, popierius bei daugybė kitų popieriaus rūšių.

Kaligrafijai buvo naudojama aukštos kokybės, panašaus į indišką juodo lako spalvos *mo* (kin.), *sumi* (jap.) tušo rūšis, kuri teikė daugybę galimybių – kaligrafas išgaudavo nuostabią subtilių tonų ir pustonių gamą. Pirmas potėpis būdavo tamsus, kontrastavo su popieriumi, o vėliau, slystant teptukui, jis nuolatos šviesėjo. Toks aukštos kokybės tušas padėjo tapytojui ir kaligrafui išgauti tonų moduliacijas.

Kaligrafijos meno užuomazgos Japonijoje tiesiogiai siejosi su kasdienio gyvenimo poreikiais. Dabar jau sunku tiksliai atkurti pagrindinius kinų kaligrafijos stilių ir formų transformacijų Japonijoje ypatumus, tačiau, ko gero, tai buvo „dvigubo pamėgdžiojimo“ menas, kadangi jo

ištakose būta ne tik hieroglifiniam raštui būdingo tikrovės reiškinių pamėgdžiojimo, formalizavimo, siekiant juos perteikti vizualiai, tačiau ir tiesioginis daug senesnes tradicijas turinčių kinų kaligrafijos stilių perėmimas, jų kūrybiškas plėtojimas, pritaikant japonų kalbos ir mentaliteto ypatumams.

Ilgainiui japonai išrado savitą kinų kalbos užrašymo raštą *kana*, kuriame japoniškų rašmenų kombinacijomis su fonetiniais simboliais perteikiami garsai priešingi kinų ideografiniams ženklams. Stiprėjantis japonų hieroglifinio rašto kanonizacijos procesas tiesiogiai veikė ir kaligrafiją, kurioje ryškėjo visiems privaloma kiekvienos piktogramos detalės brūkšnio užrašymo seka, arba taisyklių visuma, kurias išmokdavo ir vėliau jų laikydavosi. Viename ar kitame japonų kultūros istorijos raidos etape nusistodavo socialiai aprobuota kaligrafinio rašto sistema, kurioje menininkas galėjo atskleisti savo individualybę.

Ankstyviausio – *kobun* (senojo) – kaligrafiško rašto užuomazgos aptiktos ant bronzinių indų ir varpų, o kiniškojo paprastojo, blokinio (*kaisho*), stiliaus – seniausiuose iki nūdienos išlikusiuose Asukos epochos užrašuose ant akmens ir metalo, t. y. užrašė ant Yakushi statulos Hōryū-ji (607), užrašė ant Buddhos statulos (623). Šis kaligrafinio rašto stilius labai giminingas Sui ir Tang dinastijų pradžioje viešpatavusiam kinų stiliui.

Sudėtingos kinų rašto transformacijos ir poreikis kuo tiksliau jį panaudoti perteikiant japonų kalbos savitumą bei niuansus, spartus japonų kalba rašomos literatūros sklidimas Heian epochoje skatino plėtoti ir kaligrafijos meną. Kaligrafija užsiėmė tik nedaugelis labiausiai išsilavinusių kinų klasikos srityje rafinuotų aristokratų. Heian epochos intelektualai didžiai vertina abstrakčių hieroglifinių struktūrų grožį, trapumą, muzikalumą.

Heian epochoje ėmė vyrauti keli kiniškos kilmės *kana* kaligrafijos stiliai: paprastasis, arba blokinis (*kaisho*), pusiau kursyvinis, bėgantis arba nenutrūkstantis (*gyōsho*) ir rankraštinis, arba „žolės rašysenos“ (*sōsho*), ornamentinis (*zattaisho*). Pirmieji trys nuosekliai plėtojosi greito rašto kryptimi. Tuomet, greta anksčiau išvardytų vadinamųjų *vyriškųjų* kaligrafijos stilių, išplito iš japonų kalba kuriamos *waka* poezijos kilusi švelni ir gracinga tarsi upelio vingiai *hiragana* rašymo maniera, kuri pastebimai skiriasi nuo klasikinių kinų kaligrafijos formų. Atsiradus *hiragana* tradicinis *kana* išsiskleidė į tris: *otokode* (vyrų rašysena), *sōsho* (žolės rašysena) ir minkštas bei aptakus *onnade* (moterų rašysena) stilius; pastarajam būdingos raiškesnės įmantrios minkštos ritmingos linijos popieriuje ar šilke. Vadinasi, vyriškosiomis kaligrafinio rašto formomis laikomos *kaisho*, *gyōsho* ir *sōsho*, o moteriškąja – *hiragana*. Pastaroji, suklestėjus aristokratiškai Heian imperatorių rūmų kultūrai, rūmų freilinių ir kitų damų rankų valdoma, pasiekė įstabų grožį ir rafinuotumą, išreiškiantį rašančiojo žmogaus nuotaikas bei jausmus.

N. Konradas primena, kad *hiragana* ženklai „atpindi savitai transformuotus hieroglifus, o hieroglifų raštas savo kilme yra piešiamasis, todėl visada gali virsti į grafinį meną, turintį savitą meninę kalbą ir savo estetiką. Apie šį meną įprasta kalbėti kaip apie kaligrafiją, tačiau vargu ar

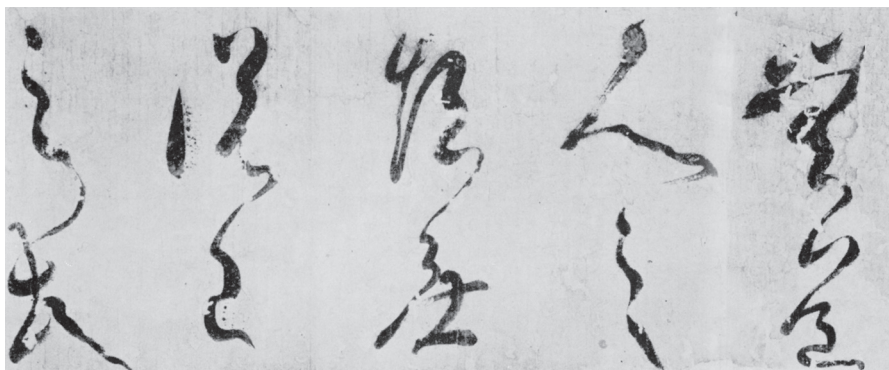
toks požiūris yra šiuo atveju teisingas. Kaligrafija paprastai suvokiama kaip sugebėjimas gražiai ir aiškiai rašyti. Antrasis hieroglifinio rašto meno požymis – aiškumas – visiškai išnyksta: greitraštinė ženklų forma sudaro daug sunkumų skaitytojui. Savitai išreikštas ir trečiasis požymis – grožis; čia svarbiausia ne išorinė forma, o linijų judėjimas, perėjimas nuo plonų prie storų, nuo vos pastebimo štricho prie raiškaus krintančio į akis brūkšnio, vingrių kontrastų žaismo. Dar reikia pridurti, kad tekstas sudaro grafinę visumą, t. y. išsiskiriantį grafinį paveikslą“ (Konrad, 1980, p. 70).

Kaligrafijos menui iškilti Japonijoje padėjo tai, kad jis tapo vienu svarbiausių iš būtinų klasikinio humanitarinio išsilavinimo komponentų, kaip kad kalbos maniera, iškalbingai liudijančių apie žmogaus kilmę, dvasios taurumą, skonį, grožio jausmą. Heian epochos aukštumėnės žmogus, nemokantis kaligrafiškai rašyti, negalėjo tikėtis pagarbos. Kaligrafiją taip pat įvardijo pagrindine tapybos ir poezijos palydove. Poezijos įstabumas buvo tiesiogiai siejamas ne tik su gebėjimu kurti įtaigius poetinius įvaizdžius, bet ir su jų kaligrafiško rašymo meistriškumu. Kaligrafiškų užrašų pasitaikydavo ir paveiksluose. Kita vertus, imperatorių rūmų kultūroje susiklostė visuotinai pripažinti etiketo reikalavimai, pagal kuriuos kaligrafija buvo itin reikšminga vyrų ir moterų meilės santykiams. Moterys ir vyrai po kiekvieno svarbaus pasimatymo keisdavosi meilės laiškais, kurių subtilus turinys taip žavi Murasaki Shikibu „Genji apysakoje“. Kaligrafijos išskirtinumas tokioje svarbioje moters gyvenimo srityje skatino plisti taurų, elegantišką *hiragana* kaligrafijos stilių.

Vienas pirmųjų didžiųjų Heian epochos japonų kaligrafijos meistrų buvo universalusis Kūkai, kurio paminkluose, akmeninėse stelose, širmose ir šilko ritinėliuose išlikę kaligrafiniai tekstai bei jų fragmentai parašyti tuo metu populiariausiais *kaisho*, *gyōsho*, *sōsho*, *zattaisho* ir kitais stiliais. Kūkai buvo puikus daugybės kinų kaligrafijos stilių žinovas.

816 m. Kūkai imperatoriaus užsakymu rūmų širma dekoruota *zattaisho* kaligrafijos stiliumi, tačiau jame matyti įvairių stilių elementų. Jo užrašai puikiai perteikia pagrindines širmos dekoruotų temų – valdovo ir pavaldinių, vyro ir žmonos, tėvo ir sūnaus santykių dvasią. Šios tendencijos dar ryškiau atsiskleidžia 825 m. sukurtame šilko ritinėlyje, skirtame dievams pagarbinti: jame greta vieno vyraujančio, pavyzdžiui, *sōsho* stiliaus, įpinti daugybė kitų stilių, vadinamų „debesies raštu“, „varvančiu lašu“, „gyvatės judesiu“, „drakono nagais“ ir pan., elementai. Šių ir daugybės kitų išraiškingų kaligrafijos stilių sudedamosios dalys padeda jam sukurti džiaugsmingą ir iškilmingą dievų sveikinimo šventę. Būdamas didis kaligrafijos meistras (kaligrafijos mokė imperatorių rūmuose bei įvairiuose vienuolynuose), Kūkai sustiprino kaligrafijos meno reikšmę.

Savitą tiesiogiai susijusią su garsiąja kinų *fengliu* (vėtros ir srauto) estetika ir kinų kaligrafijos genijaus Wang Xizhi kūrinių bei kito skandalingai pagarsėjusio kinų Tang epochos kaligrafo Zhang Xu kūrybą grindusio *sōsho* stiliaus tradiciją plėtojo Heian kaligrafijos meistras imperatorius Daigo (897–930).



Kūkai. Kaligrafija. Sōsho stilius, IX a. pr.

Fengliu estetikos šalininkai ir Zhang Xu kurdami siekė absoliutaus spontaniškumo ir laisvės. Todėl neretai savo kūrybines galias išlaisvindavo vynu. Legendos pasakoja, esą Zhang Xu, apsvaigęs nuo vyno, garsiai šaukdamas, į kaligrafijos kūrimo procesą puldavo tarsi į mūšį. Jis, „apsiginklavęs“ teptuku, tėkšdavo dažus ir žaibiškai piešdavo didžiulius kaligrafinius ženklus visur, kur tik siekdavusi jo ranka. Pasakojama, kad, pagautas įkvėpimo, jis kartais į dažus įmerkėdavo plaukus ir piešdavo ženklus jais.

Kitas čan vienuolis – Huaisu – irgi naudojosi analogišku spontanišku *sōsho* kaligrafijos stiliumi, kuris įgavo „laukinės žolės“ pavadinimą. Šiuo stiliumi eiles rašė didieji Tang poetai – neodaoizmo išpažinėjai, kadangi jis idealiai atitiko maištingą gaivališką jų dvasią.

Imperatorius Daigo, dievinęs didžiuosius kinų Tang epochos poetus ir žavėjęsis spontaniškais Wang Xizhi, Zhang Xu bei Huaisu darbais, nupiešė visiškai laisvo *sōsho* stiliaus (tarsi menininkas būtų apsvaigęs nuo alkoholio) kūrinius, kur vienas kaligrafinės struktūros elementas lyg natūraliai čiurlenanti vandens srovė atsiranda iš kito.

Apie kaligrafijos svarbą Heian epochos intelektualų gyvenimui vaizdžiai pasakoja Murasaki Shikibu „Genji apysakoje“: „Amžius linksta į pabaigą ir viskas menkėja [...], – sako rašytoja herojaus Genji lūpomis. – Rasi, tik kaligrafinis *kana* stilius pasiekia įstabaus tobulumo būtent šiuo metu. Senieji stiliai buvo gan monotoniški, kadangi reikalavo griežtai laikytis taisyklių ir kartu riboja saviraiškos laisvę. Mūsų laikais daugelis išsiskiria išskirtiniu stiliaus grakštumu“ (Shikibu, 1993, t. 2, p. 234).

Šiame kūrinyje yra labai būdingas Heian epochai ir apskritai japonų estetinei sąmonei epizodas, kai Genji svajoja apie dar neregėtą savo slapčiausių lūkesčių moterį, žavėdamasis jos puikaus kaligrafinio stiliaus meistriškumu. Jo širdis suvirpa tik pagalvojus, kad šios paslaptingos moters grožis turi pralenkti nepakartojamą kaligrafinio rašto žavesį. Kitas Heian litera-

tūros meistras – Yoshida Kenko – teigia, jog žmogui, norinčiam suvokti išminčių mokymus, pirmiausia reikia išmanyti kaligrafijos subtilybes. „Kaligrafija, – rašo jis, – net jai neatsiduodant visiškai, turi tapti mokslų ramsčiu“ (Yoshida, 1988, p. 369).

Heian epochoje vertinamas ne tik kaligrafijos sugebėjimas atskleisti dvasinį rašančiojo pasaulį, tačiau ir sintetinė šio meno prigimtis, jungianti poezijos, tapybos, muzikinės ritmikos elementus. Visi šie menai remiasi ta pačia medžiaga, idėjomis, jausmais ir nuolatos papildo vienas kitą. Svarbiausia ne išorinė forma, o vidinė hieroglifų sandaros sąveika, jautrūs perėjimai nuo vos pastebimų štrichų prie drąsių linijų, netikėti posūkiai, kontrastingų darinių žaismas, reikalaujantis savaiminės erdvių ir grafinių struktūrų pusiausvyros.

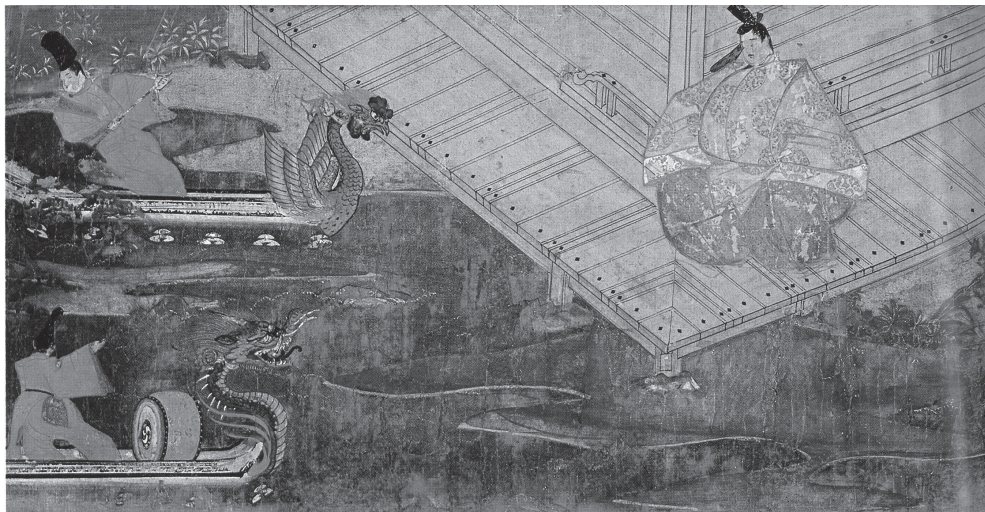
Atsiradus teorinių kaligrafijos principų poreikiui, šioje epochoje pasirodo ir pirmieji estetiniai traktatai, kuriems būdinga didelė kinų kaligrafinės estetikos įtaka. Žymiausi šio pirmojo kaligrafijos meno pakilimo laikotarpio teoretikai Fujiwara Norinaga, ministras Toba, princas Kaneaki savo veikaluose daugiausia dėmesio kreipia į „dieviškąją“ kaligrafijos prigimtį ir meninės technikos subtilybes.

Heian epochos kaligrafija, kaip ir kitos meno rūšys, ypač *hiragana*, kuri skiriasi nuo giminiškų kinų rašmenų stilių, išryškina savitus tautinius bruožus. Japonų kaligrafijai būdingos švelnesnės ir aptakesnės gracingos ritmiškos linijos, artimas ryšys su poetine pasaulėjauta. Šio laikotarpio kaligrafija dar labai glaudžiai susijusi su hieroglifinio rašto poreikiais ir išlieka tarp jo nubrėžtos estetikos ribų. Spartus kaligrafijos emancipavimasis ir ženklinės funkcijos bei ekspresyvumo stiprėjimas, siekimas perimti tapybos funkcijas išryškėja ir viduramžiais, būtent tada išauga džen estetikos įtaka.

Estetiniai *yamato-e* tapybos principai

Posūkį į tautinius idealus rodo IX a. susiformavusi pasaulietinė polichrominė *yamato-e* (japonų tapyba) tradicijos *makimono*, t. y. horizontalių ritinėlių, tapyba. Paveikslus dailininkai tapė įvairių spalvų tušu ant specialaus storo popieriaus, kuris naudojamas *byobu* (širmoms) ir *fusuma* (pertvaroms), skaidančioms interjerų erdves, arba ant ilgų popieriaus ar šilko juostų, kurias klijavo vieną prie kitos. Pats tapybos pavadinimas liudija tautinio identiteto suvokimą ir sąmoningą priešpriešą anksčiau vyraavusiai *kara-e* (kinų tapyba) tradicijai. Estetinius *yamato-e* tradicijos principus formuoja Kose, Takumo ir Kasugos mokyklos. *Yamato-e* pavadinimas pirmą kartą aptiktas 999 metų literatūros tekste. Tai viena ryškiausių japonų tapybos tradicijų, būdingų daugeliui nuo X iki XIV a. vyrausių pasaulietinės tapybos mokyklų.

Ši tapybos tradicija perėjo kelis skirtingus raidos tarpsnius. Ankstyvajame vyrauja emocionalios spalva ir švelnus linijinis piešinys, cikliniai paveikslai vaizduoja nuosekliai vienas kitą



Murosaki Shihhi dienoraščių iliustracija. XIII a.

keičiančius literatūrinius siužetus. Kiekvieną paveikslą papildė tekstas. Vėlesniame laikotarpyje – maždaug nuo ketvirtąjo XII a. dešimtmečio iki XIII a. pradžios – pastebimai sustiprėjo grafiško motyvo interpretacija. Vėliau tolydžio plito peizažas ir batalinės scenos.

Skirtingai nei pirmosios XII a. pusės ritinėliuose, kurių kiekvienas ciklo paveikslas tarsi savarankiškas ir išbaigto siužeto, vėliau ryškėja atskiro vaizdinio fragmentiškumas vientisoje literatūrinio pasakojimo sistemoje. Svarbiu tampa tik visas pasakojimas jį sudarančių dalių visumoje. Šio pasakojimo tęstinumui perteikti buvo patogesnė grafiškesnė vaizdinių traktavimo forma.

Vienas svarbiausių *yamato-e* mokyklos tapybinės estetikos ypatumų buvo tas, kad ji – „dvigubo estetizavimo“ padarinys, nes siužetai dažniausiai perimti ne iš realaus gyvenimo, o jau iš per meninę sąmonę perėjusios Heian literatūros, turėjusios savitą meninių simbolių ir siužetų traktavimo tradiciją. Suprantama, *yamato-e* tapyba neatsiejama nuo Heian epochos aristokratų gyvenimo stiliaus, viešpatavusių estetinių skonių, poezijos, bendravimo būdo. Tapyba tuomet buvo pirmiausia malonus aristokratų laiko leidimas. Joje vyravo Miyako aukštuomenės kasdienio gyvenimo, rūmų švenčių, įvairūs įsimintini įvykiai iš istorijos, mitologiniai siužetai ar romantinės kupinos sentimentalumo ir meilės scenos, pažįstamos iš garsųjų Heian romanų. Ne taip mėgti paukščių ir gyvūnų žanro bei peizažinės tapybos siužetai. Tapyba buvo tarsi vizualinis madingiausių literatūros siužetų pakaitas.

Tačiau šis *yamato-e* tapybos ypatumas anaip tol nepaneigė jos aukštos estetiškos vertės; jos galia ir žavesys pirmiausia skleidėsi ne literatūroje, o tapybos plastikoje. Japonų kultūros

žinovas N. Konradas taikliai pastebėjo, kad visiškai konkrečios, pasižyminčios ryškia estetinė pakraipa Heian kultūros dailininkas akylai žvelgė į savo kūrinio grožį, grynai estetinę paveikslų paviršiaus organizaciją. Grožio kultas, siekimas visomis materialaus ir dvasinio paveikslų apraiškomis išryškinti joms būdingą žavesį (*aware*) buvo svarbesnis Heian pasaulėjautos elementas (Konrad, 1973, p. 85).

Iš tiesų, nepriklausomai nuo vaizduojamo turinio, paveikslas pirmiausia turėjo teikti suvokėjui estetinį pasitenkinimą. Tokia buvo pamatinė estetinė *yamato-e* tapybos tradicijos nuostata. Ji lėmė išskirtinę dėmesį paveikslų emocinio poveikio galiai, kuri išgaunama įvairiomis meninės išraiškos priemonėmis, tačiau išpūdingiausiai – emocionali spalva ir forma. Dėl to atsirado *yamato-e* tapybai būdingas emocionalus koloritas, spalvos simbolika, sentimentalus jausmingumas, prislopintas dekoratyvumas, spalvų ir linijų švelnumas. „Dailininkas stengėsi ne tik pavaizduoti pasirinktą epizodą, bet ir kiek įmanoma perteikti jo emocinį turinį. Jei pasitelksime literatūrinius terminus šiems kūriniams apibūdinti, pamatysime, kad epiniai ir lyriniai motyvai šiuose paveiksluose labai glaudžiai siejasi“ (Anesaki, 1973, p. 67–68).

Dailininkai tapė aukštuomenės gyvenimo scenas tiek interjeruose, kuriuose vyravo sodrios, prislopintos spalvos, tiek išorėje – soduose, laukų, kalnų fonuose, kur viešpatavo skaidrių harmoningų spalvų pasaulis. Gamtos elementų skverbimasis į Miyako tapybos pasaulį buvo visiškai natūralus, kadangi aristokratai daug laiko praleisdavo iškylaudami gamtoje, užmiesčio vilose, kontempliuodami gamtos grožį. Peizažas Heian aristokratijai buvo tinkamas jausmingų meilės epizodų vaizdavimo fonas. Gamta – galingas dvasinio ir meninio įkvėpimo šaltinis. Jos dievinimo pėdsakus aiškiai regime to meto poezijoje ir literatūroje. Todėl ir tapyba negalėjo apeiti gamtos poetizavimo, skatinusio peizažinės tapybos sklaidą. Neatsitiktinai būtent įvairias gamtoje vykstančias gyvenimo scenas vaizduojančiuose paveiksluose pamažu radosi peizažinės tapybos užuomazgų.

Svajinguose ir sentimentaliuose to meto paveikslų ritinėliuose dailininkams buvo svarbu ne tik žmonių figūros, jų ištaigingų drabužių klostės, bet ir peizažo detalės. Rūpestingai išpiešdavo žmones supantį dažniausiai kalnuotą, vagojamą upių, vandens platybių gamtovaizdį, medžius, uolas, rükuose paskendusias kalnų viršūnes. Paveikslai išsiskyrė raiškiu linijiniu piešiniu, skaidriomis harmoningomis spalvomis. Dažnai remiamasi žvilgsniu iš paukščio skrydžio taško, horizonto linija driekėsi palyginti aukštai. Kadangi vis didesnę svarbą paveiksluose įgaudavo panoraminė erdvė, tapybai darėsi reikšmingesnis peizažas.

Paveikslų siužetai atspindi nuoseklią metų laikų kaitą. Čia griežti kanonai reikalauja stabilios su konkrečiu sezonu susijusių meninių simbolių visumos. Įvairūs Mėnulio kalendoriaus mėnesiai paveikslų cikluose perteikiami pasitelkiant konkrečiam metų tarpsniui būdingiausius motyvus. Žydinti vyšnia primena pavasario gaivumą, paukščiai ir vešli augalija – vasaros šilumą, mėnulio pilnatis – elegiškas rudens nuotaikas, sniegas simbolizuoja žiemą. Mėnulio

judėjimas, jo fazė paveiksle tiesiogiai siejasi su konkrečiu metų laiku. *Yamato-e* tapyba, gyvai atspindinti stiprėjančią šintoistinę ir daoistinę estetikos įtaką, nuosekliai įtvirtina tautines tradicijas. Išpūdingo suklestėjimo laikotarpį *yamato-e* išgyvena Heian epochos saulėlydyje XII a., kai kūrė didieji šios mokyklos meistrai Takayoshi, Takanobu, Mitsunaga.

Klasikiniu pagal Heian literatūros siužetus sukurtos tapybos pavyzdžiu galime laikyti Fujiwara Takayoshi paveikslus, jautriomis spalvomis nutapytus Murasaki Shikibu „Genji apysakos“ temomis. Įvairius romano epizodus iliustruojantys paveikslai, nutapyti tarsi iš paukščio skrydžio, išsiskiria nepaprastu stiliumi, meninių formų ir kompozicijos brandumu. Pagrindinė šios tapybos mokyklos meninės išraiškos priemonė – blankios švelnios spalvos; vyrauja rusvi, rausvi, melsvi ir sidabro tonai. Tapybos technikai būdingas ypatingas potėpio lengvumas, jautrių spalvinių tonų ir pustonių emocionalumas, subtilus lenktų linijų žaismas.

Veikiama *yamato-e* estetikos, formuojasi ir kita svarbi Heian epochos pasaulietinės tapybos pakraipa, susijusi su šmaikštaus groteskinio stiliumi pradininko Tobos Sōjō (Kakuyū, 1053–1140) kūryba. Horizontaliosios, besiremiančios literatūros siužetais, tapybos šalininkai, skirdami nepaprastai daug dėmesio piešinio ir kompozicijos kultūrai, nesąmoningai linko į akademiškumą, o Toba Sōjō, tapybą suartindamas su kaligrafijos išraiškos priemonėmis, tapyboje iškėlė spontaniškąjį pradą. Jo apibendrinta, itin glaustas meninės išraiškos priemonės naudojanti kūryba stipriai paveikė *haiga*, *zenga*, *bunjinga* (*nanga*) ir kitų aukštinančių spontaniškumą bei glaustą stilių mokyklų raidą. Heian epochos tapyba ne tik pasiekia aukštą meninį lygį, bet ir labai vertinama išsilavinusių žmonių. Shikibu teigimu, „paveikslų kolekcionavimas buvo mėgstamiausias užsiėmimas pasaulyje“ (Shikibu, 1993, t. 2, p. 14).

Vadinasi, tautinis japonų pasaulietinės tapybos savitumas išryškėjo horizontaliojoje daugiaspalvėje *yamato-e* tradicijos ritinėlių tapyboje. Ji formavosi kaip tapybinė garsių Heian epochos apysakų iliustracija. Darbams būdingi pasakojamieji siužetai ir ciklinis temų plėtojimas, atkuriantis svarbiausius garsiųjų literatūros kūrinių herojų gyvenimo epizodus. Vienas motyvas nuosekliai kilo iš kito, ir panoraminėje erdvėje besiskleidžiančios ritinėlio scenos išsirutuliodavo į to meto romanams būdingas istorijas. Tapybos vaizdus neretai lydėdavo jautriai įkomponuotas kaligrafiškas įrašas, glaustais tekstaais aiškinantis ir papildantis atskiras vaizduojamų siužetų dalis. *Yamato-e* tapybos iškilimas liudijo aukšto meninio lygio japonų tapybinės tradicijos atsiradimą. Jai buvo reikšmingiausia spalvos emocionalumas, švelnus dekoratyvus piešinys ir arabeskinės formos. Šios savybės vėliau atsiskleidė Tosa, Kanō mokyklose ir turėjo didžiulę įtaką daugelio vėlesnių tautinių idealus aukštinančių mokyklų raidai.

Ki no Tsurayuki estetika ir tautinės poetinės savimonės tapsmas

Skirtingai nei kaligrafijoje ir tapyboje, kur tautinės tendencijos nebuvo užgožtos, poezijoje bei literatūroje kinų tradicijų poveikis daug stipresnis, švietimo ir auklėjimo sistemose išskirtinai vyravo klasikinė kinų literatūra, kinų literatūrą ir poeziją buvo itin pamėgę išsilavinę žmonės. Heian laikotarpio literatūra – „tai pirmiausia aristokratijos literatūra. Tuo metu, dar neturint savarankiškos rašto sistemos, buvo naudojamas savitai pritaikytas kinų hieroglifinis raštas. Visiškai suprantama, kodėl literatūra tapo išsilavinusio aristokratijos luomo veiklos sritimi. Vėliau susiformavus japoniško skiemeninio rašto sistemai, literatūros pobūdis pasikeitė – iš vyrų ji perėjo į moterų rankas, o kinų hieroglifais parašyta poezija ir proza užleido savo vietą japonų poezijai, dramai bei dienoraščiams“ (Hisamatsu, 1963, p. 3).

Heian epochoje didieji kinų Tang epochos poetai Wang Wei, Du Fu, Li Po, Bai Juyi nepaprastai išpopuliarino *tanka* poeziją. Iš visų kitų estetinio pasaulio apmąstymo formų *tanka* žanras išsiskiria lakoniškumu, vaizdingumu, užuominų ir asociacijų gausa. Tai imlus, kupinas filosofinės potekstės poetinio pasaulio suvokimo modelis, veikęs Heian epochos kilmingosios aristokratijos ir intelektualų vienuolių pasaulėjautą.

Tanka poezijos kultą išpažįsta ir daugelis imperatorių bei jų šeimų narių. Jos eilės įauga į daugelio meno rūšių audinius, gaivina apysakas, romanus, kelionių aprašymus, intymius eilėraščius, estetinius traktatus, puošia kaligrafijos, tapybos, taikomosios dailės kūrinius. Jų poetinė dvasia glūdi ne tik mene, bet ir kasdieniame gyvenime, rūmų ir vienuolynų kultūroje, meilės etikete, intymiaame žmonių bendravime.

Pagrindinės *tanka* poezijos temos – draugystė, meilė, ilgesys, jautriausių išgyvenimų pasaulis, pilnas gamtos įvaizdžių. Čia, kaip ir kitose Rytų Azijoje vyrausiose poezijos formose, pagrindinis dėmesys teikiamas asociatyvių meninių vaizdinių sistemai, ypač vadinamiesiems sezoniniams įvaizdžiams (vystančios gėlės, klykiančios gervės, balti debesys ir t.t.), kurie suvokėjo sąmonėje sukelia asociacijų grandines, tiesiogiai siejasi su besikeičiančiais metų laikais ir konkrečiomis žmogaus dvasios būsenomis. Konkrečių daiktų įvaizdžiai čia, taikliau A. Berque pastebėjimu, tampa aiškių dvasinių išgyvenimų simboliais. Suvokiant gamtą objektyvus pradas nuo subjektyvaus neatsiejamas. Kaip tiesa nuo grožio. Dėl to tarp žmogaus ir gamtos pasaulių atsiranda „tarpusavio projekcijos“ arba „projekcijos projekcijos“ santykiai (Berque, 1986, p. 52).

Kinų poetinės tradicijos įsigalėjimui Heian epochoje ima priešintis intelektualai, ypač X a. poetas ir estetikas Ki no Tsurayuki (872–945), kuris iki šiol laikomas vienu didžiųjų japonų poezijos kūrėjų, geriausiu kinų klasikinės literatūros ir estetikos teorijos specialistu. Jau ankstyvoje jaunystėje atsiskleidžia jo poetinis talentas, 20 metų amžiaus jis laimi poezijos konkursą ir išgarsėja. Be poezijos, jis aktyviai darbuojasi estetikos ir meno kritikos srityse.

Vėliau paskiriamas imperatorių bibliotekos kuratoriumi, o 905 m. imperatoriaus įsakymu pradeda rengti japonų poezijos antologiją „Senovės ir naujos Yamato dainos“, kurią paskelbia 922 metais.

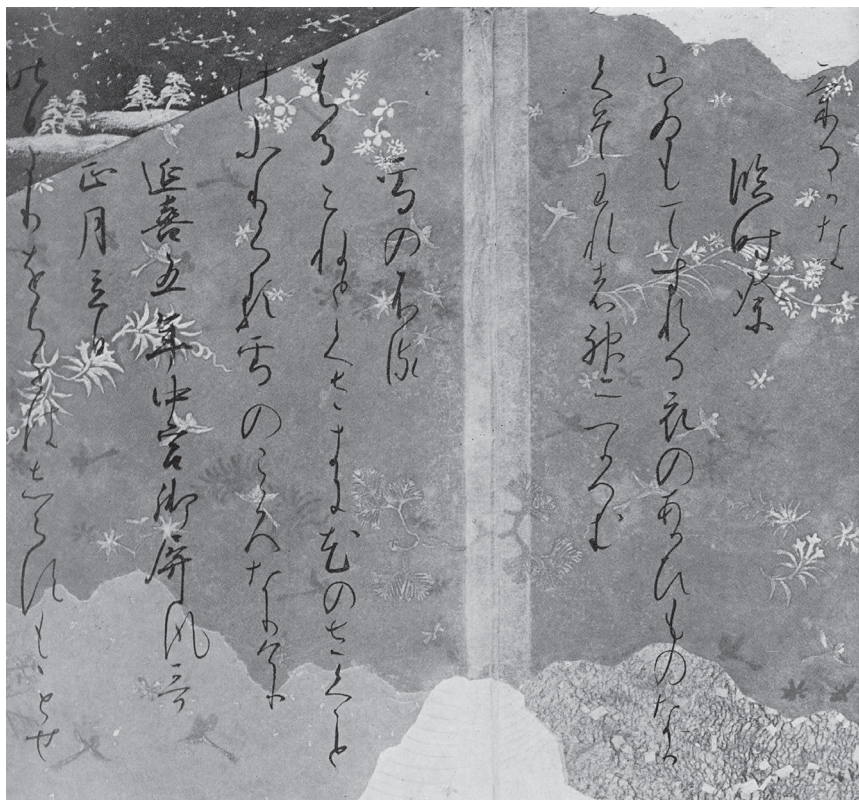
Įvade į šią antologiją Ki no Tsurayuki audringai pasisako prieš kinų estetinių principų įsigalėjimą ir, nukreipęs žvilgsnį į Naros epochos poeziją, aukština tautines poetines tradicijas. „Yamato dainos! Jūs išaugate iš vienos sėklos – širdies ir išsiskleidžiate į miriadus kalbos žiedų, miriadus žodžių. Žmonės šiame pasaulyje yra supančioti daugybės pasaulietinių rūpesčių; ir visa, kas slypi jų širdyse – visa, ką jie girdi ir regi – išsako. Ir štai, kuomet pasigirsta tarp žiedų lakštingalos čiulbėjimas, vandenyje gyvenančios varlės balsas, norisi paklausti, kas gi iš gyvų žemės padarų nedainuoja savo dainų? [...] Taip sukurti žodžiai apie meilę gėlėms, pavydą paukščiams, pagarbą išvydus rūką; užplūdo liūdesys žvelgiant į rasą, atsirado daug įvairių žodžių“ (Ki no Tsurayuki, 1927, p. 93).

Taigi Ki no Tsurayuki nurodo japonų tautinės savimonės stiprėjimo tendencijas, iškelia naujus idealus ir numato estetinės minties bei meno plėtojimosi kryptis. Geriausi autentiškos kūrybos pavyzdžiai, jo nuomone, iš japonų poezijos. Juk tobuliausi darbai buvo sukurti Naros epochoje, vadinasi, menas, kuris remiasi autentiškumu ir aukštais kriterijais, turi lygiuotis į praeities kūrybą.

Be tautinių estetinių ir meninių tradicijų pagrindimo, Ki no Tsurayuki taip pat plačiai gvildena pamatines meno filosofijos problemas. Kalbėdamas apie meno kilmę, jis pabrėžia jo ekspresyvumą ir tai vertina kaip natūralią jausmų išraišką. Emocijas, išreiškiamas meno kūriniais, sukelia įspūdžiai iš gyvenimo. Meno kūrinys apibendrina, „ką žmogus mąsto ir jaučia, ką jis regi ir girdi“.

Ki no Tsurayuki yra intuityviosios, aukštinančios emocijų reikšmę, meninės kūrybos koncepcijos šalininkas. Jo nuomone, menininkas atspindi ne tikrovės reiškinį ar objektą, o emocijas, kilusias apmąstant tikrovę. „O regėdami, kaip krinta žiedai pavasario rytą, girdėdami rudens tamsoje krintančius lapus, liūdėdami kasmet veidrodyje išvydę ir „baltą sniegą“ ir „bangas“, regėdami putas lygaus vandens paviršiuje ir rasos lašus ant augalų, – jie [poetai. – A. A.] pajusdavo širdies virpesį, susimąstydavo apie savosios būties efemerškumą“ (*Ten pat*, p. 95). Vadinasi, menas atsiranda iš menininko dvasios polėkių, apmąstymų, siekimo išlieti tai, kas susikaupia jo širdies gelmėse.

Ki no Tsurayuki koncepcijai svarbus *makoto* principas. Grožis jam neatsiejamas nuo gyvenimiškos tiesos. O tiesa yra vientisa, ji ta pati tikrovėje ir menininko sieloje. Tikro meno požymiu teoretikui tampa menininko sugebėjimas meistriškai išreikšti grožio idealą, t. y. kūriniiu perteikti harmoniją. Būtent harmonija yra paslaptina meno galia. „Meninė forma išraiškinga, – aiškina Ki no Tsurayuki, – kai vyrauja pusiausvyra tarp žodžių ir emocijų, technikos ir turinio, aiškumo ir užuominos, jėgos ir silpnybės, kai ji įdomi forma ir gracinga“



Ki no Tsurayuki. Kaligrafija. VIII a. Spalvotas tušas, popierius

(Ueda, 1967, p. 14). Jis pabrėžia menininko sugebėjimą stebėti pasaulį ir meistriško meninės išraiškos priemonių valdymo reikšmę.

Savo meno filosofijoje Ki no Tsurayuki teigia, kad menas atlieka socialinę pertvarkomąją ir auklėjamąją funkcijas, jis aktyviai veikia žmonių pasaulėžiūrą, mąstyseną, gyvenimo ir elgesio nuostatas. Menas jam „ne tik pavasario ūkų, puikių gėlių ir paukščių čiulbėjimo grožis“, tačiau ir galinga sąmonės poveikio priemonė. Jis be jokių ypatingų pasTang natūraliai „veikia dangų ir žemę, užburia mūsų akimis neregimus dievus ir demonus; daro subtilesnę vyrų ir moterų sąjungą, suminkština rūsčių karių širdis...“ (Ki no Tsurayuki, 1972, p. 93).

Ki no Tsurayuki yra pirmojo japonų kalba parašyto dienoraščio „Kelionės iš Tosos“ autorius, nors tuomet vyrai dienoraščius rašydavo kinų kalba. Dienoraščio pradžioje jis užsimena, kad šio japonišku *kana* raštu parašyto veikalo autorius yra moteris. „Sako, kad vyrai taip pat rašo „dienoraščius“, ar kaip juos dar ten vadina? Ką gi, laikykime tai plunksnos išbandymu,

juk moteris ėmėsi šio uždavinio“ (Ki no Tsurayuki, 1935, p. 88). Tarsi maskuodamas autorystę pasakotojas sako, kad nesupranta kinų kalba parašytų eilių.

Tarp autoriaus ir pasakotojo dienaštyje neretai išryškėja properšos. Pasakojimas pateikiamas ne tik moters iš Tosos provincijos, valdytojo aplinkos žmonių vardu, bet ir daugybės kitų personažų, kelionės dalyvių akimis, nuolatos perkeliant dėmesį nuo vieno dalyvio prie kito. Taip dienaštinio pasakojimo autorystės iliuzija išsisklaido ir autorius tampa daugybės savo balsais kalbančių personažų išraiška, sąlygine figūra.

Ši išmoninga medžiagos pateikimo intriga kelia kontroversiškų minčių ir spėlionių. Galima manyti, kad Ki no Tsurayuki siekė paversti savo kūrinį įdomesniu įvairaus amžiaus skaitytojams, o gal jis pasirinko tokią medžiagos pateikimo formą norėdamas vaizdingiau perteikti savo estetines idėjas. Ko gero, tai buvo spontaniškas anoniminis šešiasdešimtmečio poeto noras išsiliesti po skausmingai išgyventos dukters mirties.

Menamas pasakojimo autorius aprašinėja, kokius įspūdžius patyrė, žiūrėdamas į upės krante ar laive esančius žmones, pakrantėse augančius pušynus, sutemose skendinčius kalnus ir jūros platybes bei vertindamas daugybę kitų dalykų ilgos bei pavojingos kelionės į sostinę metu. „Užgulė naktis, apylinkės tarpsta tamsoje, tačiau džiaugiamės pagaliau įžengdami į sostinę. Čia mėnulio šviesoje regime viską aplinkui. Ką išvydome? Sugriauta ir nuniokota namuose buvo daug daugiau, tiesiog neįmanoma aprašyti... Čia (sode) išliko kažkas panašaus į tvenkinį – tiesiog dauba, užlieta vandeniu. Pakrantėje augo pušis. Per kokius penkerius šešerius metus – tarsi praslinko ištisas tūkstantmetis – ji vienoje pusėje neteko šakų. Stiebiasi ir ką tik pasirodę ūgliai. Beveik viskas buvo apleista...“ (*Ten pat*, p. 107).

Tačiau „Kelionėje iš Tosos“ svarbiausia ne kelionės įspūdžių, peizažų, įvykių aprašinėjimas, o poezijos subtilybių aptarimas. Jis pasižymi gerai apmąstyta vientisa kompozicine sandara; čia išmoningai sumaišytos įvairios pasakojimo formos nuo intymiausios iki triukšmingų apgirtusių žmonių sapaliojimų.

Talentingas poetas Ki no Tsurayuki jautriai gvildena reikšmingiausią japonų estetikai menininko ir jį supančios gamtos santykį. Gamtos pasaulis bei įdėmi jo kontempliacija čia įvardijama kaip pagrindinis kūrybinio įkvėpimo šaltinis. Poetas nuolatos pabrėžia menininko sugebėjimo stebėti gamtos pasaulį, jautriausius jo pokyčius svarbą, dėl to jo estetikai tokia reikšminga *mono no aware* (daiktų žavesys) sąvoka. Japonų estetikoje ir mene Ki no Tsurayuki įtvirtina pagarbą japonų tautinėms šintoistinėms tradicijoms, ekstazišką žavėjimąsi nuolatos besikeičiančiu gamtos grožiu ir apibrėžia tą poetinių simbolių bei metaforų pasaulį, kuris šios iškiliios asmenybės autoriteto dėka daugeliui amžių įsigalės japonų kultūroje ir stiprins tautinę savimonę.

Sei Shōnagon ir Murasaki Shikibu literatūrinė estetika

Estetines Ki no Tsurayuki idėjas plėtojo Sei Shōnagon (966?–1025) ir Murasaki Shikibu (978–1014?). Pirmosios „Prieglavio užrašai“, 966, ir antrosios „Genji apysaka“, 1001, – tai du japonų literatūros šedevrai, parašyti japonų kalba ir suformavę „moteriškąjį“ savo epochos literatūros stilių. Jų autorės, imperatorių rūmų freilinos, ne tik pateikia plačią Heian dvasinės kultūros, aristokratijos gyvenimo panoramą, bet ir subtiliai išreiškia estetinius savo epochos požiūrius, idealus.

Nekreipdamos daug dėmesio į siužeto reikšmę, rašytojos savo kūrinius sudaro iš sąlygiškai savarankiškų dalių, kurių kompozicinė sandara, apimtis (neretai miniatiūrinė) priklauso nuo konkretaus fragmento nuotaikos, emocinio krūvio. Neretai jų nesieja siužetinių linijų ir veiksmo intriga, o tarpusavio ryšį lemia daugiau nuotaikos. „Kuomet rašytojas vaizdavo kieno nors gyvenimą, – rašo M. Ueda, – jis rėmėsi panoraminės ritinėlių tapybos metodu – ne tik todėl, kad paveikslai, iliustruojantys apysakas, tuomet buvo labai populiarūs; toks buvo mąstymo būdas. Šiuo atžvilgiu „Genji apysaka“ nėra išimtis. Kūrinys susideda iš daugybės spalvingų aprašymų, raiškių vaizdinių, greitų natūros škių. Čia nėra siužeto šiuolaikine šio žodžio prasme“ (Ueda, 1967, p. 29).

Sei Shōnagon ir Murasaki Shikibu pasaulėjautai būdingas rafinuotas estetizmas, subtilus poetiškumo jausmas, asmeninio santykio su jas supančiais daiktais, žmonėmis, gamtos reiškiniais, meno kūrinių pasauliu ieškojimas. Jautrių išgyvenimų, gamtos, meno pasauliai yra ta stichija, kurioje gyvena imperatoriaus rūmų damos. Čia itin vertinamas vidinis asmenybės aristokratizmas, subtilus skonis, sugebėjimas greit ir savita poetine forma aprašyti estetiškus reiškinius.

Skirtingai nei *makoto*, kuri buvo Naros epochos estetinio pasaulio suvokimo išeities taškas, Heian epochos estetiniu idealu ir netgi savotiška dominante tampa *aware* ir *mono no aware*. Tarp šių sąvokų nėra esminio skirtumo. Jos neatsiejamoms nuo sugebėjimo išvysti ir išryškinti nepakartojamą vidinį būties reiškinio ar daikto žavesį, sutapatinti save su kontempliuojamu objektu, įsijauti į jo paslaptingąjį grožį. *Aware* sąvokoje vyrauja jausminis pradas, kuris siejasi su emocijos grožio išraiška ir estetinėmis savybėmis – harmonija, patosu, elegancija. „Heian periode harmonija buvo vienas iš *aware* požymių, atspindinčių harmoniją tarp jausmo ir žodžio bei formos ir turinio. Tai būdingi šio periodo literatūros bruožai. Taigi apie *aware* kalbėdami kaip apie terminą, kontroliuojantį jausmus, žinome, kad buvo pasiekta harmonija ir pusiausvyra tarp priežasties ir emocijos. Galima taip pat teigti, kad *aware* buvo tarsi emocinis kreipinys, siekiantis išsaugoti pusiausvyrą tarp klasikos ir romantikos“ (Hisamatsu, 1963, p. 16).

Klasikinė literatūrinė Heian estetika (Ki no Tsurayuki, Sei Shōnagon, Murasaki Shikibu) *mono no aware* aiškina kaip tokį jausmų ir proto harmonijos subrandintą žavesį, kuriame susilieja emocinė subjekto nuostata (*aware*) su apmąstomu objektu (*mono*). Japonų kalboje sąvoka

mono reiškia daiktas, dalykas, *aware* – emocionaliai suvokiamą žavesį, o *no* yra šias sąvokas jungianti dalelytė. Vadinasi, frazė *mono no aware* reiškia emocionalių susižavėjimą tam tikrais daiktais arba daiktų žavesį.

Mono no aware apima tris skirtingus komponentus: 1) ypatingą psichologinę emocinę būseną (susižavėjimą, nuostabą); 2) jausmingumą apskritai ir 3) estetinį grožio suvokimą. Šių komponentų samplaikoje vyrauja iš šintoizmo atėjęs ekstaziškas žavėjimasis grožiu, kurio dar nepakeitė asketiškos džen estetikos įtaka. „Apskritai, – apibendrina S. Hisamatsu, – *aware* išreiškia ir stiprų gilų jausmą, ir prislopintas, santūrias emocijas, tačiau brandžioje klasikoje ši sąvoka dažniau įvardija ne šėlstančias aistras, bet valdomas emocijas“ (Hisamatsu, 1963, p. 16).

Emocinis *mono no aware* turinys nepastovus. Jis, pavyzdžiui, Sei Shōnagon knygoje, priklauso nuo estetinės situacijos, nuolatos kinta kaip metų laikų spalvos. Tai visuomet pasiūnėjimas į grožio stichiją ir jautrių estetinių išgyvenimų pasaulį. Stiprėjant džen estetikos įtakai ši kategorija vis dažniau siejasi su elegiškomis ir melancholiškomis nuotaikomis. Apibūdindama santūrius, prislopintus ar apvaldytus jausmus, *mono no aware* ilgainiui aprėpia reiškinius, matomus kaip nereikšmingus, trapius, trumpalaikius, efemeriškus, kurie, estetinėje sąmonėje sukėlę stiprų emocinį išgyvenimą, skatina elegišką liūdesį, švelnią melancholiją, žmogaus būties laikinumo nuotaiką.

Heian epochos literatūros ir estetinių kategorijų raidai buvo reikšmingiausia minėtų Sei Shōnagon ir Murasaki Shikibu kūryba. Sei Shōnagon – garsios, besigiminiuojančios su imperatoriais Kiyoharos šeimos palikuonės slapyvardis, suteiktas jai imperatorių rūmuose. Žodis *shōnagon* reiškia jaunesnysis patarėjas. Tikrasis rašytojos vardas nežinomas, manoma, kad vaikystėje ji buvo vadinama Nagiko.

Jos giminės ištaka – 686 m. mirusio imperatoriaus Temmu trečiasis sūnus princas Toneri, kuris buvo tarp „Japonijos analų“ sudarytojų, o prosenelio Fukayabu eilės įtrauktos į trisdešimt šešių geriausių Heian poetų antologiją „Senovės ir naujos Yamato dainos“. Tėvas buvo ne tik valstybės pareigūnas, tačiau ir garsus poetas, 400 eilių autorius ir subtilus poetinio meno žinovas, vėliau sudaryto japonų dainų rinkinio redaktorius.

Būsimoji rašytoja augo gausioje šeimoje. Kadangi turėjo keturis vyresnius brolius, nuolatos dalyvavo jų mokslo procese, įvairiose literatūrinėse diskusijose, poetiniuose turnyruose. Jos sesuo tapo Fujiwaros Masayoshi – „Efemerinio gyvenimo dienoraščio“ autoriaus – brolio žmona. Sei Shōnagon išprusimas kinų ir japonų grožinės literatūros, poezijos srityse stulbino pašnekovus.

Gavusi puikų humanitarinį išsilavinimą savo garsioje literatūrinėmis tradicijomis šeimoje ji tapo imperatoriaus žmonos Sadako freilina. Nors pradžioje, kaip ji pati prisipažįsta savo knygoje, rūmų aplinkoje jautėsi labai nejaukiai. Apie jos išsilavinimą ir kūrybą rūmuose sklido legendos. Rašytoja garsėjo pastabumu, ironišku charakteriu ir vertinimų taiklumu. Gyvenimas estetizuotame rūmų pasaulyje paliko ryškius pėdsakus būsimosios rašytojos pasaulėjautoje.



Genji monogatari iliustracija. XII a. Spalvotas tušas, popierius

Sei Shōnagon išgarsėjo *tanka* eilėmis ir gaiviu „sekant teptuką“ stiliumi parašytu šedevru „Priegalvio užrašai“. Šiame pirmajame esė žanro kūrinyje, be tradicinių dienoraščių būdinių užrašų, aptinkame nedidelės apimties noveles, aforizmus, spalvingus gamtos aprašymus.

Šiandieną yra žinoma kelios dešimtys skirtingų šios knygos redakcijų. Tyrinėtojo Ikedos Kikano nuomone, tuoj po knygos parašymo sąsiuvinį lapai atsitiktinai ar dėl nuolatinio skaitymo iširo ir vėl buvo sujungti vienu iš trijų galimų būdų: 1) iširusį originalą įrišo taip, kaip surinko lapus; 2) susistemino tik tas dalis, tarp kurių išvėlė tiesioginį prasminį ryšį, o kitas pateikė atsitiktinai; 3) susistemino savo nuožiūra.

Tačiau galimas dalykas, kad dar gyvai autorei esant didžiulį populiarumą įgavusi knyga plito ir buvo perrašinėjama dalimis skaitytojų, kurie papildinėjo bei darė naujas redakcijas. Tačiau, gvildenant painias tekstologines knygos problemas, nevertėtų pamiršti ir reikšmingo šiuo aspektu autorės pasažo.

Ji prisipažįsta, kad užsisklendusi savo namų tyloje rašė „apie įvairius dalykus be jų tiesioginio sąryšingumo ir nuoseklios sekos“, siekdama išsakyti „viską, kas skleidėsi jos akyse ir jaudino širdį“ (Shōnagon, 1988, p. 294). Dėl to knygos stilius spalvingas, impresionistinis; ji nuoširdi; natūraliai liejasi gaivus minčių, asociacijų, skirtingų fragmentinių išpūdžių srautas. Vientisa vyraujanti knygos nuotaika ir vidinis ritmas visa tai sujungia į visumą. Kūryba Sei Shōnagon estetikoje suvokiama kaip iracionalus procesas, kaip visiškas užsimiršimas, kai menininko siela besąlygiškai atsiduoda nesąmoningam kūrybos aktui. Kuriant, pasak rašytojos, ranką vedžioja tarsi kažkokia neregima, paslaptinga jėga.

Sei Shōnagon pasaulėjautai būdingas ypatingas estetinis imlumas, siekimas visuose žmogų supančiuose reiškiniuose išvėlgti tik jiems būdingą žavesį. Grožis čia suabsoliutinamas ir

suvokiamas kaip tiesos, gėrio, giliosios reiškinių esmės sinonimas. Sei Shōnagon taip apibūdina savo estetinį *credo* ir kūrybos principus: „Savo knygoje daugiausia pasakoju apie įdomius ir įstabius dalykus, kurių turtingas mūsų pasaulis, apie žmones, kuriuos laikau išskirtiniais [...]“. Samprotauju čia ir apie poeziją, pasakoju apie medžius ir žoles, paukščius ir vabzdžius, laisvai – kaip noriu, ir tegu žmonės mane smerkia“ (*Ten pat*, p. 294).

Daugelis knygų puslapių, ypač kai ji kalba apie „skirtingus sezonus, pasižyminčius savitu žavesiu keičiantis metų laikams“, gyvūnus, gėles, yra nuspalvinti jautriais tonais ir pustoniais. Rašytoja žavisi nuolatiniais gamtos pokyčiais, tylaus kasdieniško grožio poetika. Gamtoje viskas – vanduo, kalnai, medžiai, paukščiai – dvasingi, kupini amžinybės ilgesio. Gamta ir žmogus, įkūnydami pirmąją būties harmoniją, čia neatsiejami vienas nuo kito. Žaismingi gamtos vaizdų aprašymai tiesiogiai siejasi su autorės psichologija, jausmingais dvasios pokyčiais. Spalvingas ir nuolatos besikeičiantis gamtos grožis tarnauja kaip savotiškas fonas, kuriame skleidžiasi herojės likimas. Šis viską aprėpiantis emocionalus estetiškas būties suvokimas yra vienas būdingiausių Sei Shōnagon estetikos bruožų.

Sei Shōnagon estetikoje gana dažna estetinė *okashi* (žaismingo humoro žavesys) sąvoka aptinkama penkis kartus dažniau nei *aware*. *Okashi* savo turiniu yra artima *aware*, tačiau skirtingai nei pastaroji vaizdingiau išreiškia regimą grožį, nuspalvintą žaismingu humoru.

Ši kategorija atsiranda palyginti vėlai – pirmiausia liaudiškojoje kultūroje, o vėliau pakitusiu pavidalu išplinta tarp aristokratų. „Apibendrinant semantines ir estetines *okashi* savybes, – rašo S. Hisamatsu, – galima teigti, kad šis žodis turi dvi reikšmes: *oko* (paiktelėjęs) ir *omukashi* (malonus, nuotaikingas). Antroji abiejų žodžių reikšmė yra džiaugsmingumas ir žaismingumas. *Okashi* buvo paplitęs šnekamojoje kasdienėje kalboje ir reiškė linksną išdaigą, kažką juokingą su nepadorumo atspalviais. Tai būdinga prastuomenei. Tapusi aukštuomenės vartojamo žodyno dalimi, ši sąvoka jau reiškė malonų pojūtį. Džiaugsmingumo ir žaismingumo momentas išliko tiek pirmuoju, tiek antruoju atveju, bet pirmuoju daugiau reiškė kažką paika, komiška ir nešvanku, o aukštuomenės kultūroje ji siejosi su harmonija, sumanumu ir elegancija. Pirmuoju atveju *okashi* yra visiška *aware* priešingybė. Bet vėliau *aware* sąvokai būdinga harmonija, elegancija pastebimai kito, ėgavo naujų požymių ir savybių. Vadinas, *okashi* per savo pakitusį pobūdį galėjo kitaip išreikšti harmoniją, išradingumą ir eleganciją“ (Hisamatsu, 1963, p. 23–24).

Vadinas, *aware* ir *okashi*, artimos estetinės kategorijos, atspindi harmoniją ir susižavėjimą išvydus grožį. Tačiau esminis jų skirtumas, S. Hisamatsu nuomone, yra tas, kad *aware* atitinka jausmą (kurį pajunti) rudens vakarą, kuomet paukščių būrys išnyksta už kalnų besislepiančios saulės spinduliuose, o *okashi* artima jausmui, apimančiam naktį vasarinio lietaus metu ar regint tolstančią žąsų virtinę. *Okashi* – tai lengva, skaidri nuotaika. Būtent ji ir vyrauja Sei Shōnagon knygoje. Dėl to rašytojos stiliui būdingas tapybiškas impresionistinis vaizdingumas.

Sei Shōnagon *okashi* sąvoka apibūdina emocinį žmogaus santykį su jį supančiais gamtos reiškiniais, daiktais, gyvūnais. Vėlesnėse epochose rašytojos išpopuliarinta *okashi* įgauna vis ryškesnį linksmumo ir žaismingo komiškumo atspalvį bei plačiai paplinta *renga*, *haiku* poezijoje, humoristinėje literatūroje, intermedijose ir farsuose, atliekamuose per *nō* spektaklių pertraukas.

Po ankstyvos imperatorienės Sadako mirties šlovė, pasitikėjimas savimi ir sąmojingumas tapo šaltų Sei Shōnagon santykių su naujos imperatorienės Akiko freilinomis priežastimi. Tikriausiai tuo ir natūralia konkurencija galima paaiškinti tendenciją tarp Akiko freilinų pakliuvusios Murasaki Shikibu požiūrį į Sei Shōnagon. Ji smerkia perdėtą savo vyresnės amžininkės pasitikėjimą savimi, siekimą padaryti įspūdį aplinkiniams, išryškinti savąjį rafinuotumą, subtilų jausmingumą. Murasaki erzina, kad Sei Shōnagon visur tarsi atsitiktinai palieka kinų kalba rašytus kūrinius. Ji kaltina varžovę nenuoširdumu ir pranašauja jai liūdną baigtį. Iš tiesų po du kartus nenusisėkusio šeimyninio gyvenimo Sei Shōnagon pasirinko budistų vienuolės likimą ir paskutinius gyvenimo metus praleido vienvėje.

Iškiliausia Heian epochos estetikos ir literatūros srityje asmenybė – Murasaki Shikibu. Murasaki – tai literatūrinis slapyvardis, suteiktas jai pagal vienos pagrindinių jos romano „Genji apysaką“ herojės vardą, o *shikibu* – rangas. Nedaug fragmentiškų duomenų apie šios subtilios moters kilmę, gyvenimo peripetijas pateiksime iš „Murasaki Shikibu dienoraščio“. Jis susideda iš trijų dalių: 1) nuodugnaus imperatoriaus Mitnagos sūnaus Atsuchiros gimimo atpasakojimo; 2) laiško draugei pavidalu pateikto pasakojimo apie imperatoriaus rūmų freilinų gyvenimą ir 3) pabirų, nesusijusių vieno su kitu rūmų gyvenimo epizodų aprašymo, kuriame yra gausybė smulkių detalių ir taiklių pastebėjimų. Dienoraštyje aprašomi įvykiai datuojami labai retai; susidaro įspūdis, kad jo autorė siekia visai kitų tikslų, nei skrupulingai aprašyti savo gyvenimą ir to meto įvykius bei įspūdžius. Jame aptinkame daug vertingų pastebėjimų apie imperatorių rūmų gyvenimo stilių, kasdienį gyvenimą, įvairių rangų žmonių interesus ir tarpusavio santykius.

Gilinantis į dienoraštį ir amžininkų bei vėlesnių autorių liudijimus paaiškėja, kad Murasaki Shikibu kilusi iš šiaurinio Fujiwarų giminės klano atsišakojimo. Jos tėvas – Fujiwara Tametoki, o tarp artimiausių giminių ir protėvių buvo daug talentingų menininkų. Tėvas mokėsi pas garsų kaligrafą ir kinų filosofijos bei literatūros žinovą Sugiwarą Fumitoki. Jis ėjo atsakingas pareigas imperatorių rūmuose, buvo skiriamas provincijų valdytoju. Penkis vaikus pagimdžiusi motina mirė anksti. Nuo vaikystės būsimąją rašytoją supo aukšta humanitarinė kultūra. Ji ypač gerai išmanė kinų ir japonų klasiką. Dvidešimt vienerių ištėkėjo už daugiau nei dvigubai vyresnio įvairių provincijų valdytojo Fujiwara Nabutakos, su kuriuo šeimyninis gyvenimas, atrodo, susiklostė laimingai.

Pradėjusi tarnybą imperatorių rūmuose, rami, linkusi į savianalizę ir melancholiją, Murasaki Shikibu, kaip ir daugelis kūrybingų žmonių, sunkiai prisitaikė prie griežtai ritualizuo-

to rūmų gyvenimo stiliaus, supančių žmonių. Dienoraštis kupinas vienetų ir nusivylimo nuotaikų, ji ilgisi tikros draugystės ir meilės. Freilina tarsi ieško lygiaverčio taip pat subtiliai jaučiančio pasaulį partnerio, su kuriuo galėtų pasidalyti slapčiausiomis mintimis ir lūkesčiais. Pirmaisiais gyvenimo rūmuose metais ji nedaug bendravo, buvo užsisklendusi, užsiėmė įvairiais menais. Atrodo, labiausiai mėgo muziką ir poeziją, menus, kurie geriausiai atitiko jautrią kūrybingą jos dvasią.

„Dienoraštyje“ didžiulį susidomėjimą kelia kritiškas autorės požiūris į rašytojas amžininkes Izumi Shikibu ir Sei Shōnagon. Ji pabrėžia pirmosios asmenybės charakterio žavesį, sugebėjimą greit ir lengvai rašyti laiškus, paprasčiausius banalius dalykus padaryti reikšmingus. Tačiau ji nelaiko Izumi Shikibu aukščiausio rango poete. Dar griežčiau, kaip rašėme anksčiau, ji vertina Sei Shōnagon.

Tarnyba imperatorių rūmuose ir sudėtingos asmeninio gyvenimo peripetijos šiai reto akylumo bei talento menininkei teikė turtingą medžiagą saviraiškai. Į pasaulinės kultūros istoriją Murasaki Shikibu įėjo ne tik kaip geniali 54 skyrių ir daugiau nei 1000 puslapių apimtų romano „Genji apysaka“, „Murasaki Shikibu dienoraščio“ ir *tanka* eilių autorė, bet ir kaip viena žymiausių japonų estetikos kūrėjų.

„Genji apysaka“ – unikalus ir neprilygstamas savo estetinė verte reiškinys to meto pasaulinėje literatūroje. Tai galbūt pirmasis pasaulinėje literatūroje romanas tikrąja šio žodžio prasme, šedevras, kuriam nedaug surasime prilygstančių kūrinių vėlesnėje tūkstantmetėje pasaulinės literatūros istorijoje. Apie jokią kitą japonų literatūros paminklą nėra prirašyta tiek įvairaus pobūdžio studijų.

Nors vyravo teigiamas požiūris į šį veikalą per visą istoriją, priklausomai nuo Japonijos visuomenės etinių idealų, estetinių konkrečių socialinių grupių ir vertintojų pozicijų, šis daugiasluoksnis kūrinys buvo vertinamas įvairiai, o neretai ir prieštaringai. Vieni jame regėjo idealų Heian estetizmo ir universalizmo įtvirtinimą, kiti – epochos veidrodį, savotišką puikios meninės formos parašytą jos kroniką, treči – moralizuojantį didaktinį kūrinį, siekiantį koreliuoti žmonių mintis, jausmus ir veiksmus, ketvirti jį siejo su literatūrine budistinio dharmos dėsnių iliustracija, penktiems jis atrodė išmoninga pagrindinio herojaus meilės nuotykių istorija, pasakojanti apie nepasotinamą pagrindinio veikėjo malonumą aistrą, dar kiti jį traktavo kaip amoralų erotinį romaną, maišantį skaitytojų protus ir pan.

Jo aukštą statusą japonų literatūros istorijoje įtvirtino autoritetingas Tokugawų periodo estetikas Motoori Norinaga (1730–1831). Anot jo, niekas iš japonų nesugebėjo taip jautriai atskleisti *mono no aware* esmės ir taip subtiliai aprašyti, kaip „Genji apysakos“ autorė, pasižyminti ypatingu talentu sudvasinti viską, prie ko tik prisilietė. Murasaki Shikibu „sugebėjo itin jautriai atskleisti *mono no aware* esmę. Ją jaudino įvairūs įvykiai ir žmonės, visa tai, ką ji regėjo ir girdėjo. Jos širdis kaskart atsiliepdavo ir joje kaupėsi išgyvenimai tol, kol ji jau nepa-

jėgė daugiau jų savyje sulaikyti. Ir tuomet ji pradėdavo juos aprašinėti iki smulkesnių detalių, veikdavo išgalvoti personažai. Visa, kas jai buvo malonu ar nemalonu, brangu ar neapkenčiamu, ji įdėjo į savo herojų mintis ir žodžius, kartu išlaisvindama savo išgyvenimų kupiną širdį“ (Ueda, 1967, p. 208–209).

Daugelis vėlesnių epochų japonų teoretikų ir menininkų Murasaki Shikibu kūryboje įžvelgė neprilygstamą idealą. „Ši apysaka, – rašo savo kalboje „Japonijos grožio sukurtas mano sielos pasaulis“ gavęs Nobelio premiją Y. Kawabata, – yra visų laikų japonų literatūros viršūnė. Iki šiol jai nėra nieko lygaus. Visame pasaulyje daugelis laiko neįtikėtinu stebuklu tai, kad jau XI a. galėjo atsirasti toks šiuolaikiškas savo dvasia kūrinys“ (Kawabata, 1974, p. 47).

Murasaki Shikibu kūryboje, estetišėse pažiūrose regime kondensuotų Heian estetizmo ir intelektualizmo įsikūnijimą. Tai asmenybė, pasižyminti išaukštinu estetiniu skoniu, puikiai išmananti poeziją, kinų literatūrą, tapybą, kaligrafiją, muzikinį instrumentavimą. Savo veikaluose ji plačiai gvildena daugelį pamatinių estetikos problemų, samprotauja apie meno prigimtį, kilmę, įvairius meno stilius, manieras, meninės išraiškos priemonės. Pagrindiniai jos herojai gyvena nuolatinį poetinių, dailės, muzikos turnyrų pasaulyje, daugelis jų puikiai įvaldę poezijos, kaligrafijos subtilybes, groja įvairiais muzikos instrumentais, šoka, piešia.

Nuolatinis grožio ieškojimas visose žmogaus būties, asmenybės santykių su išorinio pasaulio reiškiniams srityse – tai vienas būdingų Murasaki Shikibu estetikos ir kūrybos bruožų. Jos pagrindinis kūrinys iš tiesų patvirtina *monogatari* – daiktų atsivėrimo, daiktų bylojimo vardą. O daiktai, kaip ir žmonės, jų charakteriai, sudėtingos knygoje aprašomos dramatinės kolizijos pirmiausia byloja apie magišką grožio plėtimą šio žodžio prasme galią ir žavesį.

Siužetiniu „Genji apysakos“ pagrindu tampa pačios autorės patirti įspūdžiai, įdėmios skirtingų žmonių psichologinių charakterių studijos, gamtos reiškinių ir įvairialypio meno pasaulio refleksija. Knyga stebina plačiu užmoju, siužetinių linijų daugiasluoksniškumu, jautriu psichologizmu ir paslaptimi įtaigumu. Jos sandara primena milžinišką polifonišką, nuosekliai besiskleidžiantį laike muzikos kūrinių, kuriame daugybė melodijų, temų, variacijų. Atskiros knygos dalys komponuojamos visiškai laisvai, išsiskiria savitu ritmu ir tonų atspalviais. Pagrindiniai veikėjai dažnai vaizduojami jų dvasios būseną atitinkančios gamtos fone, kuris padeda atskleisti subtilių psichologinių išgyvenimų, jautriausių dvasios poslinkių, jausmų gamą. Knygoje aptinkame daug estetinių principų, meninės išraiškos priemonių, artimų XX a. Vakarų „psichologinio realizmo“ literatūrai, pirmiausia M. Proustui. Stiprūs jausmai čia prislopinami, išsakomi estetinių užuominų kalba. Autentišką grožį ji regi ne ten, kur išoriškai efektinga, o greičiau santūru, tyra, kas įkūnija elegiškumą, švelnumą, liūdesį, netgi resignaciją.

Gvildendama meninės kūrybos ištakų problemas Murasaki Shikibu, kaip ir Ki no Tsurayuki, Sei Shōnagon, nurodo, kad menininką įkvepia pats gyvenimas, „tai, ką matė ir jautė“. Tačiau

nors menas vaizduoja gyvenimą „tokį, koks jis yra“, siužetai gali būti išgalvoti, svarbiausia, kad jie būtų meistriškai įprasminami meninės išraiškos priemonėmis ir suvokiami kaip tikri.

Vadinasi, pabrėždama *makoto* (tiesos) principo svarbą, kadangi „tai, apie ką pasakoja autorius, neturi skirtis nuo daiktų prigimties“, estetinėje teorijoje Murasaki Shikibu kartu iškelia menininko vaizduotės ir fantazijos reikšmę. Genji lūpomis ji kalba apie ekspresyvią meninės kūrybos prigimtį, menininką apibūdina kaip asmenybę, perpildytą gyvenimo įvykių ir faktų, kurie stipriai sukrėtė jo dvasią ir „negali likti užslėpti širdies gelmėse“, o turi būti meno kūrinų pavidalu perteikti kitoms kartoms. Tikro meno sukūrimo prielaidų ji ieško harmoningoje tradicinių ir naujų minties kūrybos principų sąveikoje. „Aš nepriklausau prie senosios poezijos mylėtojų, – rašo ji, – tačiau vis dėlto manau, kad negalima akiai remtis senomis taisyklėmis ir visiškai ignoruoti šiuolaikinę kalbą“ (Shikibu, 1993, t. 2, p. 117).

Apeliuodama į tapybą Murasaki Shikibu plėtoja estetinę teoriją apie du skirtingus meninius tikrovės apmąstymo tipus: 1) „kūrybišką romantinį“, kuriam būdingas menininko pasitikėjimas vaizduotės, fantazijos galia, siekimas sukurti nepriklausomą nuo tikrovės meninę realybę, ir 2) „realistinį“, besiremiantį ištikimybe tikrovei.

„Mūsų Tapybos akademijoje, – aiškina Murasaki Shikibu, – daug puikių dailininkų. Visi jie yra skirtingi. Kas iš jų geresnis ar blogesnis – iškart nepastebėsi. Tačiau vienas iš jų tapo mitologinį Hōrai kalną, kurio žmonės niekuomet negalės išvysti; arba audringoje jūroje plaukiančią milžinišką žuvį – nuožmų mitologinį žvėrį esą gyvenantį Kinijoje, ar neregėtą žmonėms demoną. Tie, kurie visa tai vaizduoja savo paveiksluose, remiasi išimtinai asmeniniu skoniu ir stebina savo kūriniais žmones. Nors į tikrovę tai gali būti visai nepanašu, tačiau... ką gi? Galima juk ir taip nutapyti!..“ (Shikibu, 1927, p. 204).

Priešingos „realistinės“ pakraipos dailininkai, išpažįstantys savo kūryboje ištikimybės tikrovei principą, remiasi metodais ir dėsniais, padedančiais išsaugoti kuriamojo vaizdinio panašumą su jo prototipu. „Visai kitas uždavinys, – tęsia ji savo mintį, – tapyti įprastus kalnų vaizdus, vandens srautus – visa, kas taip gerai pažįstama žmogaus akiai. Tapyti taip, jog susidarytų įspūdis, „kad taip yra iš tiesų“. Tapyti peizažus su stačiais skardžiais ir vandens srautais, atsargiai nupiešti minkštus ir švelnius kontūrus... Nutapyti vieną ant kitos užslenkančias medžių tankmes, nutolusius nuo gyvenviečių kalnus arba pavaizduoti visiems pažįstamo sodo vidų... – tam yra savi dėsniai, kuriais būtina remtis, ir meniškumas čia iškart atsiskleis. Šiame kelyje yra daugybė tokių subtilybių, kurios nepatyrusiam meistrui yra nepasiekiamos“ (*Ten pat*, p. 204).

Vadinasi, Murasaki Shikibu ne tik išskiria skirtingus meninio tikrovės apmąstymo tipus, būdingus bruožus, tačiau kartu ieško ir objektyvių kriterijų, dėsningumų, padedančių menininkui sukurti laiko išbandymus atlaikančias estetines vertybes. Ji ragina nesižavėti paviršutinišku grožiu, nepasitikėti vien tik jausmu ar išoriniu regėjimu, o pasinerti į estetinių reiškinių esmę.

Nagrindėdama kaligrafijos meno subtilybes Murasaki Shikibu pastebi, kad jį imituoti atrodo nesunku ir neįgudusiam mėgėjui, kuris gali išgauti išviršinį gražumą, tačiau užtenka tik šiuos bandymus palyginti su meistro kūrinių ir iškart atsiskleidžia estetinė tikro meno vertė.

Taigi laikinas atotrūkis IX a. nuo kelis šimtmečius gaivinusios Japoniją kinų kultūros versmių nulėmė kūrybinės tautos energijos akumuliaciją ir visavertės japonų kultūros tipo susiformavimą. Heian epochos estetikai ir menininkai, perėmę žemyno kultūros pasiekimus, atsisuka į tautines tradicijas bei išpuoselėja tautinius idealus. Šios epochos estetinė mintis Ki no Tsurayuki, Sei Shōnagon, Murasaki Shikibu veikaluose pasiekia neįtikėtinų aukštumų, suklesti įvairios religinės ir pasaulietinės dailės, poezijos, literatūros formos. Dėl to Japonija tampa vienu svarbiausių pasaulinės kultūros židinių, formuojančių unikalias teorinės minties, literatūros, poezijos, kaligrafijos ir tapybos tradicijas. Švelni „moteriška“ Heian estetika, išaukštinusi estetiškes japonų vertybes, vėlesnių epochų teoretikams ir menininkams tapo savotiška „antika“, neprilygstamu idealu, į kurį nuolatos kreipia savo žvilgsnius ir randa neišsenkamą šaltinį. Šią gležną rafinuotos estetiškes dvasios epochą netrukus nutraukia naujas nerimastingas „vyriškasis“ – samurajų – laikotarpis.

DZEN ESTETINIŲ IDEALŲ IŠKILIMAS KAMAKUROS EPOCHOJE

Dzenbudizmas ir Kamakuros epochos estetinės kultūros bruožai

Dzenbudizmo (dzen) religijos ir estetinių idėjų įsigalėjimas Japonijos kultūroje glaudžiai siejasi su svarbiais socialiniais pokyčiais XII a. pabaigoje, kai šalis palengva žengė į viduramžius. Politiniame šalies gyvenime, susilpnėjęs Fujiwaros giminės įtakai, įsigali naujas karingųjų samurajų luomas, kuris apriboja imperatoriaus ir kilmingosios aristokratijos valdžią.

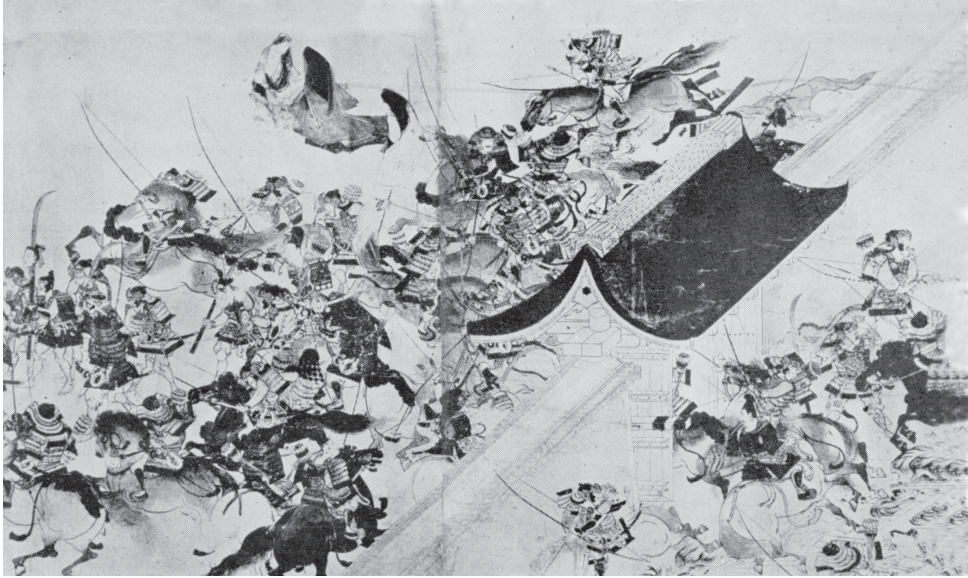
Imperatorių rūmų aristokratija vis labiau tolo nuo liaudies, realaus gyvenimo problemų. Užsisklendusi prabanga ir rafinuotumu spindinčiame imperatorių rūmų gyvenime, ji rezgė intrigas, meilės romanus, užsiiminėjo įvairiais menais. Dauguma aristokratų šeimų siekė gyventi arčiau privilegijas dalijančių rūmų, valdžios, o savo provincijose esančius dvarus perleisdavo vietiniams valdytojams, kurie turėjo tikslą lobti, o ne pažangiai valdyti ūkį.

Tačiau buvo kitokių provincijos aristokratų: dvaruose jie kaupė turtus ir kūrė jiems pavaldžių gimininių klanų struktūras, savo kariuomenę. Stiprėjanti ekonominė bei karinė šių galingiausių provincijos feodalinių klanų galia buvo jaučiama ir sostinėje. Jų rėmėjų imperatorių rūmuose dėka buvo pakeista iki šiol besąlygiškai viešpatavusio Fujiwarų klanų įtaka.

Pirmą iššūkį nusistovėjusiai tvarkai ir viešpataujančiam Fujiwaros klanui 1086 m. metė nenorėjęs būti šio klanu marionete, atsisakęs sosto imperatorius Shirakawa. Priėmęs vienuolio įžadus jis ieškojo ekonomiškai ir politiškai sutvirtėjusių vienuolynų paramos. Užsitikrinęs ją Shirakawa netrukus paskelbė apie savo paralelinių eksimperatoriaus rūmų ir vyriausybės įkūrimą vienuolynų prieglobstyje. Valdė keturiasdešimt trejus metus – nuo 1086 iki 1129 m. (Tokia dviguba valstybės valdymo sistema oficialiai išliko gyvybinga iki 1333 m., nors faktiniais šalies valdovais nuo 1192 m. tapo aukščiausi kariniai šalies vadai, kurie rėmėsi karine samurajų luomo galia.)

Į istorijos areną įsiveržia du galingi Tairū ir Minamoto feodaliniai klanai, kurie susiremia žūtbutinėje kovoje. 1192 m. po ilgų karų nugalėjęs savo priešininkus, įsigalėjo Rytų Japonijos karvedys Minamoto Yoritomo. Jis šalį valdančių šogunų rezidenciją perkelia į Kamakuros tvirtovę rytinėje valstybės dalyje, kur įkuria *bakufu* – savotišką šalies aukščiausiojo karo vado administraciją. Jis nevaldė imperatorių rūmų vardu ir neatiminėjo jų valdžios, kadangi pastarųjų valdžia daugelyje provincijos regionų tradiciškai priklausė vietiniams feodalų klanams. Minamoto Yoritomo savo valdžia galėjo naudotis irgi tik tiek, kiek leido galingiausi provincijos feodalai.

Siekdamas neribotos valdžios Minamoto Yoritomo dažnai rėmėsi imperatorių rūmų pres-tižu ir bandė gauti atitinkamus titulus. Netrukus jis gavo valstybės ministro, o vėliau iš eksimperatoriaus – ilgai lauktą *Sei-Tai Shōgun* (didžiojo karvedžio barbarų užkariautojo) titulą, kuris



Heiji apysaka. Ritinėlio fragmentas. XIII a. Spalvotas tušas, popierius

suteikė jam teisę oficialiai vadovauti visoms šalies karinėms jėgoms ir tramdyti nepaklusnius feodalus. Prasideda nauja – Kamakuros epocha (1185–1333): įsivyrėja Minamoto giminė, o imperatorių valdžia tėja grynai simbolinė.

Nėra vienos mokslininkų nuomonės dėl antiką ir viduramžių feodalizmo klestėjimo epochą skiriančių istorinių įvykių bei simbolinių datų. Dauguma japonų kultūros tyrinėtojų ją sieja su Kamakuros epochos pradžia ir Tairū klanų galios žlugimu 1185 m., kiti – su Minamoto įsigalėjimu 1192 m., dar kiti – su 1165 m. Hōgeno karu. Mes laikysimės pirmosios pozicijos.

Kamakuros epochoje filosofija, estetinė mintis ir menai ėmė kisti, kultūrinė iniciatyva iš imperatoriaus ir kilmingosios aristokratijos rūmų senojoje šalies sostinėje Heiane perėjo į periferijoje esančius dzenbudistų vienuolynus ir samurajų diduomenės piliis. Vyrėška šios epochos kultūra, estetika ir menas sąmoningai priešpriešino save gležniems moteriškiems Heian kultūros idealams, todėl įgavo kitokį, daug atšiauresnį, pavidalą. Buvo gvildinama realaus gyvenimo prieštaraivimai, balansavimas tarp gyvenimo ir mirties, kasdienybė, kritiška padėtis, apmąstomas žmogaus būties laikinumas.

Estetinius Heian epochos idealus, kuriems būdingas rafinuotas artistizmas, hedonizmas, elegancija, pamažu keičia asketiška dzenbudistinė ir atšiauri aktyviai į dvasinį šalies gyvenimą įsiveržusių samurajų ideologija. Socialiniame gyvenime svarbiausi tampa griežtos hierarchijos, pareigos, ištikimybės klanui, giminei, siuzerenui principai – neatsiejama samurajų

Garbės kodekso dalis. „Kamakuros epochos kultūra, išskyrus savitus feodalius bruožus, – rašo G. B. Sansomas, – yra ne paprasta Kamakuros kultūra, bet Heian kultūros tęsinys feodalinėje valdžioje“ (Sansom, 1977, p. 341–342). Suprantama, naujomis gyvenimo sąlygomis imperatorių rūmų aristokratijos reikšmė šalies politiniam ir kultūriniam gyvenimui silpnėjo.

Rigoristinei samurajų pasaulėžiūrai buvo artimi daugelis džen išpažinėjų idealų, ypač vidinės tvarkos, asketiško gyvenimo, tvirtos dvasios, kūno ir valios ugdymo reikalavimas. Džen vienuolių kaip svečių laukė šoguno bei samurajų aukštuomenės rūmai. Natūralu, kad džen įtaka ne tik stiprėja šogunų rūmuose bei tarp samurajų, kurie anksčiau ne itin paisė budistinių nuostatų ir vienuolynų autoriteto, bet ir plinta per remiančius šią ideologiją šoguno rūmus bei jam pavaldžias valstybės valdymo institucijas.

Kasdieniam gyvenime darosi vis reikšmingesnė demokratiškėjanti džembudistinė ideologija, kuri labai veikia žmonių pasaulėžiūrą, estetiškes teorijas, įvairias meno rūšis. Aršiai varžydamosi ji pamažu išstūmė iš kultūrinio šalies gyvenimo Tendai krypties šalininkus, tačiau nepajėgė įveikti šintoizmo, kuris, prie džen prisitaikydamas, gyvavo. Todėl garsiosios šintoistinės Ise ir Izumi šventyklos turėjo daug gerbėjų. Šios religijos abipusiškai artėjo, ir nemažai šintoistinės pasaulėžiūros bei kulto elementų tvirtai įaugo į džembudizmo ritualus.

Nors sunku patikėti, tačiau per šią nesibaigiančių karų epochą suklestėjo kultūra bei menas, labiausiai veikiami kiek nuošalyje nuo politinių šalies įvykių ir pilietinių karų susidūrimų gyvuojančios džen vienuolynų kultūros, kuri, remdamasi klestinčia kinų Song epochos kultūra, taip pat tobulėjo.

Džen idealai itin veikia estetiškes teorijas, menininkų pasaulėžiūrą, o kartu ir įvairias meno rūšis. „Tai, kad džembudizmas taip veikia japonų gyvenimą, ypač estetiką, paaiškinama tuo, jog jis tiesiogiai remiasi gyvenimo realijomis, o ne abstrakčiomis teorinėmis konstrukcijomis“ (Suzuki, 1956, p. 288). Atsiranda nauja paprastumą, santūrumą bei neryškų grožį aukštinanti estetika ir menas.

Estetiniai džen idealai – paprastinti šventyklų architektūros eksterjerą, jų vidaus dekorą; imta vengti ištaigingumo, perkrovimo, gausybės dievų šventyklų altoriuose. Jų viduryje – dažniausiai skulptūriniai ar tapybiniai Buddhos arba patriarchų sąmonės praskaidrėjimą vaizduojantys portretai. Neatsitiktinai šiuo laikotarpiu suklesti psichologinio portreto žanras.

Norint teisingai suvokti milžinišką džen pasaulėžiūros poveikį ne tik Kamakuros epochai, tačiau ir visoms japonų kultūros, meno bei socialinio gyvenimo sritims, būtina išsamiau ir įvairiais morfologiniais aspektais aptarti šį savitą Rytų Azijos kultūros fenomeną. Japoniškas *zen* (džen) pavadinimas kilo iš termino *chan* (čan), kuris yra kiniškoji budistinio termino *dhyana*, reiškiančio susikaupimą, meditaciją, sąmonės koncentraciją, transkripcija. Filosofinės ir pasaulėžiūrinės šios mokyklos ištakos glūdi Indijoje, tačiau kaip savita estetinė kryptis, kuriai būdinga paradoksalus mąstymas, vidinis artistizmas, įsigali kinų kultūroje.

Čan idėjų visuma formuojasi stiprios tradicinės kinų kultūros krizės sąlygomis. Joje susilieja daoistų maištas prieš per amžius nekintančias dvasines vertybes, griežtą socialinių santykių reglamentavimą ir natūralumo, žmogaus bei gamtos vientisumo aukštinimą, grindžiamą budistų atsirbojimo nuo išorinio pasaulio idealu. Šios krypties šalininkai, įkvėpti daoizmo idėjų, sąmoningai šalinasi pagrindinių civilizacijos centrų ir ieško prieglobsčio vaizdingose gamtos vietovėse. Dvasinis jų eskapizmas reiškiasi savistaba, pasinėrimu į vidinį pasaulį. Minėta budistinių ir daoistinių idėjų sintezė čan pasaulėžiūroje sutvirtinama konfucianistinės etikos principais. Tada čan mokymas Kinijoje įgauna vientisą pavidalą.

Dzen idėjos Japonijoje sparčiai pradeda plisti XII a., kai šalyje po sostinės Heian gaisro ir nuožmių feodaliųjų kovų suabejojama tradicinėmis vertybėmis bei atsiskleidžia žmogaus būties nepastovumas. Stiprios dvasinės krizės sąlygomis dzen ideologai aršiai neigia įsigalėjusias vertybes, nepaiso reglamentacijos ir racionalumo, aukština natūralumą, meilę gamtai, krypta į paradoksą, groteską, ir tai įgauna ypatingą prasmę. Dzen pasaulėžiūros griežtumas, antikanoniškumas, amžinųjų tiesų neigimas, apeliavimas į gilumines tiesas, nepagrįstas jokių racionalių pradų, individualaus gėrio ieškojimas sudaro palankias sąlygas naujoms idėjomis skliti.

Pagrindiniai dzen skleidėjai – budistų vienuoliai, kurie sėmėsi žinių Kinijoje ir vėliau, grįžę į tėvynę, palaikė glaudžius ryšius su čan vienuolynų centrais. Per daugelį metų jie buvo gerai susipažinę su indiškais budizmo šaltiniais, klasikine kinų filosofija, estetika, čan literatūra, kaligrafija, poezija, tapyba ir kitokiais čan vienuolynuose puoselėjamais menais. Čan šalininkai, pirmųjų dzen vienuolynų steigėjai ir naujos budizmo krypties sekėjai išmintingai naudojo dvasiniais didžiųjų Indijos bei Kinijos civilizacijų lobiais, ir dėl to nacionalinė japonų filosofija, estetika, menas ėmė kisti. Kitaip nei Indijoje, kur budistinė filosofija ir estetika buvo kupina sudėtingų abstrakčių išprotavimų, metafizinio mąstymo, Japonijoje, paveikta kinų kultūros, prarado metafiziškumą, ir dzen mokymas priartėjo prie kasdienio gyvenimo.



Amida Nyorai. Lakuoto ir paauksuoto medžio statula, aukštis 97,3 cm. Senju-ji. 1240 m.

Dzen šalininkai neigia kosminio Buddhos egzistavimą, jo transcendentalumą. Jų nuomone, dieviškoji prigimtis slypi kiekviename žmoguje, kuris, būdamas tapatus Absoliutui, turi neišsenkamų potencialių galimybių. Pirmą kartą žmogaus prigimties pažinimą jie sieja su meditacija, nušvitimu (*satori*), padedančiu išsiskverbti į giluminę daiktų prigimtį ir suvokti savo tapatybę su esme. Dzen mokymas Japonijoje daro daug stipresnę įtaką ir suleidžia šaknis giliau nei Kinijoje tikriausiai todėl, kad daugeliu esminių bruožų, ypač meile gamtai, grožio, emocionalumo, paprastumo, santūrumo aukštinimu, jis artimas šintoizmo tradicijoms. Jų idėjos plinta toli ir labai paveikia daugelį japonų dvasinio gyvenimo, estetinio pasaulio bei meno suvokimu.

„Meninis japonų tautos genijus, – rašo D. Suzuki, – įkvėpimo sėmėsi iš dzen mokymo, teigiančio, kad individualūs objektai yra tobuli ir juose glūdi visumos prigimtis, priklausoma nuo Absoliuto. Asketiškos estetikos doktrina nėra tokia reikšminga kaip dzenbudistinės. Meniniai polėkiai yra daug gilesni, juose daugiau nei moraliniuose protrūkiuose pirmą kartą. Moralė – įsakymas, o menas – kūryba. Pirmą – išorinė pareigos nuoroda, antra – nesulaikoma vidujybės išraiška. Dzen savo prigimtimi yra artimas menui, o ne moralei. Jis gali atsisakyti moralės, tačiau ne meno“ (Suzuki, 1993, p. 414). Iš tiesų estetizuotas dzen mokymas sieja savitą meninę pasaulėžiūrą, visuotinį gyvenimo ir mąstymo stilių, kupiną paradoksų ezoterinę kalbą, psichologinės treniruotės metodus, estetinio pasaulio suvokimo ir meninės asmenybės saviraiškos principus. Užuoat užsiėmę religine praktika, dzenbudistai neretai dėmesį labiausiai kreipė į gamtos kontempliaciją ir lavinosi poezijos, kaligrafijos, tapybos ir kitų menų srityse.

Brandžiaisiais viduramžiais suleidęs šaknis Japonijoje, dzenbudizmas, anot Ch. Elioto, „yra sinkretiškas savo turiniu. Jis jungia grynai budistinius religinius dėmenis, estetiškes kiniškos kilmės teorijas ir netgi tam tikrus „švietėjiškumo“ elementus. Dėl tokios universalios dzenbudizmo prigimties jo pasaulėžiūros atspindžiai regimi visuose Muromachi epochos kultūros paminkluose“ (Eliot, 1935, p. 401).

Baigiantis Kamakuros epochai dzen vienuolynai išplinta po atokiausias šalies provincijas, o XIV a. pabaigoje jų jau priskaičiuojama apie tris šimtus. Dvasinis dzen išpažinėjų gyvenimas vienuolynuose pastebimai skyrėsi nuo Vakarų Europos viduramžių vienuolynų brolių. Į juos buvo einama semtis žinių siekiant perprasti įvairias kultūros, menų, padedančių asmenybei tobulėti dvasiškai, sritis. Todėl kai kurios dzen mokyklos rodė išskirtinį dėmesį estetinėms ir meno vertybėms. Dzen vienuolynai – universalios religinio ir humanitarinio meninio profilio mokyklos, iš kurių jie bet kada galėjo išeiti, ir niekas už tai nesmerkavo. Vienuolynų nariai galėjo likti vienuoliais visą gyvenimą, tapti pasaulietiniais šventikais, pilgrimais arba panorėję grįžti į pasaulietinį gyvenimą.

Siekdami kontroliuoti dzen vienuolynų veiklą, šalies valdovai Kinijos pavyzdžiu sukuria trijų rangų hierarchinę struktūrą, vienijančią visą minėtų vienuolynų ir šventyklų sistemą. Aukščiausią hierarchinę pakopą sudaro „penkių kalnų“ seniausi ir įtakingiausi vienuolynų

centrai, paskui – „dešimt šventyklų“ ir pagaliau – „mažieji kalnai“. Vienuolynų rangai, jų svarba dvasiniam šalies gyvenimui nuolatos keitėsi. XVI a. viduryje dzenbudizmui tapus oficialiąja valstybės religija ir ideologija, dzen vienuolynų įtaka šalies kultūros, estetinės minties bei meno raidai pastebimai išaugo. Aktyviai valstybės remiami, šie vienuolynai tampa įtakingais kultūrinio ir meninio gyvenimo centrais. Juose sutelkiamos didžiulės bibliotekos, meno kūrinių kolekcijos, klesti filosofija, estetika, literatūra, kaligrafija, tapyba, taikomieji menai. Čia labai plėtojama šviečiamoji kultūrinė veikla, spausdinami šimtai ne tik religinių, bet ir filosofinių, estetinių leidinių, kanonų komentarų (Callcut, 1981).

Dzen šventyklų ir vienuolynų architektūra tampa griežtesnė bei paprastesnė, architektai ir skulptoriai, atsisakydami Heian meninei kultūrai būdingo spindesio, gausios puošybos, siekia išryškinti natūralių medžiagų, ypač įvairių medžio rūšių, grožį, tapyboje išplinta ritinėliai (*emakimono*), dažniausiai vaizduojantys budizmo šventųjų ar žymiausių apysakų apie garsius karius gyvenimą. Populiarios batalinės scenos ir meilės motyvai. Plinta portretų tapyba, kurioje sumišę piešinys ir kaligrafija. Tapomi dažniausiai žymių valdininkų, kariūnų, vienuolių portretai. Aukšta piešinio, tonų kultūra ir formos vientisumu išsiskiria to meto Minamoto Yoritomo bei Ashikagos Yoshimoto portretai.

Iš daugiau nei penkiasdešimties Japonijoje žinomų dzen pakraipų įtakingiausios jau XI–II a. išsirutuliojusios dvi pagrindinės mokyklos: Rinzai ir Sōtō, kurių įkūrėjai plėtojo Kinijoje susiformavusių Šiaurės ir Pietų čan kryptių idėjas.

Pirmosios pradininku tapo Eisai (1141–1215), dešimt metų praleidęs Kinijoje. Jis ir gausūs Rinzai mokyklos šalininkai skelbia dvasinio nušvitimo (*satori*) žaibiškumą, po kurio kiekvienas, atpažinęs savyje Buddhą, tapdavo gyvenimiškų aistrų nepažeidžiamu žmogumi.

Dvasiniu šios krypties centru tampa 1324 m. vienuolio Daitō įkurtas Daitoku-ji vienuolynas, kuris iš pradžių buvo Rinzai vienuolynų kongregacijos centras, o vėliau gavo autonomiją. Šiame didžiuliame, su turtingomis bibliotekomis, garsiais dzenbudistiniais sodais ir puikiomis meno kūrinių kolekcijomis vienuolyne gyveno bei kūrė daugelis japonų estetikos ir meno koryfėjų, iš kurių pažymėtini Daitō, Ikkyū, Sen no Rikyū, Sōami. Tai buvo vienas žymiausių dzen estetikos, japoniškųjų sodų, arbatos ceremonijos, monochrominės dzen tapybos, kaligrafijos centrų.

Rinzai mokymas, kreipiantis į griežtą auklėjimą, savikontrolę, vidinės drausmės ugdymą, skiepijantis aktyviai siekti tikslo, išplito ne tik tarp estetikų bei menininkų, bet ir tarp karinės diduomenės bei eilinių samurajų. Jis itin veikė samurajų Garbės kodekso (*bushidō*) ir įvairių kovos metodų formavimąsi. Rinzai mokymas įsiviešpatavo didžiojoje šalies dalyje, išskyrus Šiaurės ir Vakarų provincijas, kur vyravo Sōtō mokyklos šalininkai.

Dar stipresnį poveikį Japonijos estetikai ir menui turi ezoterinis Sōtō mokyklos mokymas, atsiradęs dėl kinų čan Pietų krypties. Šios mokyklos pradininkas ir pagrindinis ideologas buvo

viena iškiliausių japonų viduramžių kultūros asmenybių, garsus poetas, religinis filosofas, estetikas, kaligrafas, subtilus menų žinovas Dōgenas (1200–1253). Iš amžininkų jis išsiskiria aukšta humanitarine kultūra, mąstysenos gelme, ypatingu jautrumu grožiui.

Dōgenas gimė kilmingoje imperatiškojo antspaudo saugotojo šeimoje, dar vaikystėje neteko abiejų tėvų. Ši netektis stipriai paveikė jo pasaulėžiūrą, dvasinį jautrumą, jis ėmė domėtis gyvenimo ir mirties santykiu. Nuo vaikystės pasižymėjo unikalios atmintimi, įvairiapusiais gabumais. Gavęs puikų klasikinį išsilavinimą, 1223 m. jis nuvyksta į Kiniją: domisi daoistine, neokonfucianistine ir čanbudistine filosofija, estetika, studijuoja klasikinę kinų literatūrą ir vaizduojamąją dailę. 1234 m. Kyōto priemiestyje įsteigia savo pirmąjį dzen vienuolyną Kōse-ji, kuriam vadovauja dešimt metų.

Ankstyvuojų dvasinės evoliucijos periodu Dōgenas, plėtodamas tradicines budistines teorijas, aukština „tuštumos“, tapatinamos su absoliučia realybe, reikšmę. Dieviškoji Buddhos prigimtis, besiskleidžianti visuose būties reiškiniuose, jo įsitikinimu, perprantama esant dvasinio nušvitimo būsenai. Ji pasiekama dvasiniu asmenybės tobulėjimu. Būties esmės, arba „kelio“, pažinimą jis siejo su gilinimusi į save ir kartu savęs užmiršimu dėl daiktų esmės pažinimo.

Dōgenas ragina dzen skelbėjus elgtis dorovingai, aukština pagarbos nelaimingiesiems, minkštaširdiškumo ir atsakomybės už savo poelgius svarbą. Vidinę drausmę ir išmintį jis laiko pagrindinėmis dorybėmis, o altruizmas ir minkštaširdiškumas jam yra svarbiausias poelgių pagrindas.

„Minkštaširdiškumas, – sako Dōgenas, – tai proto jausmingumas, t. y. dvasios švelnumas. Paprastai esame perdėm egoistiški, griežti ir atšiaurūs. Mes individualistai. Nepajėgūs viską suvokti taip, kaip yra, kaip tai skleidžiasi mūsų akyse. Priešpriešinimas kelia trintį, o trintis yra visų nelaimių priežastis. Kai išnyksta egoizmas, širdis prisipildo švelnumo ir joje nelieta jokio pasipriešinimo išorinėms įtakoms. Tai nebūtinai turi reikšti bet kokio jausmingumo ir emocionalumo nebuvimą. Jausmai ir emocijos pasidaro kontroliuojama dvasinės pasaulėžiūros dalis“ (Дзен-буддизм, 1993, p. 442–443).

Aukštindamas minkštaširdiškumo, atsiribojimo nuo išorinio pasaulio šurmulio prasmingumą, jis ryžtingai kovoja su egoizmu, pagiežingumu, neapykanta. Vienuoliai, kurie kivirčydavosi, buvo tuoj šalinami iš Dōgeno vadovaujamų vienuolynų.

Dōgenas, pasižymėjęs stipriu teisingumo jausmu, niekuomet neslėpė savo opozicinio požiūrio valdžios struktūrų ir šio pasaulio stipriųjų atžvilgiu. Vengdamas oficialiai su jais bendrauti, 1244 m. jis išvyksta iš Kyōto į Echizeno provinciją, ten įsteigia naują Eihei-ji vienuolyną, tapusį pagrindiniu Sōtō mokyklos vienuolynų kongregacijos centru. Šiuo metu, be tradicinių etinių bei religinių traktatų, ezoterinių tekstų komentarų, meditacijos vadovėlių rašymo, jis vis labiau gilinasi į estetinę problematiką, kuria dvasinių praregėjimų kupinas eiles, darbuojasi kaip kaligrafas.

Iš gausaus teorinio Dōgeno palikimo iki mūsų dienų išliko septyni traktatai, iš kurių savo reikšmingumu išsiskiria 95 dalių veikalas „Pagrindinis tikrojo tikėjimo lobynas“. Šis traktatas – savotiškas iššūkis tradicijai, kadangi tai pirmas tokio pobūdžio veikalas Japonijoje, parašytas ne įprastine kinų, o japonų kalba. Tas faktas dar labiau pabrėžia giluminį Dōgeno pasaulėjautos ryšį su tautinėmis kultūros tradicijomis.

Jo pasaulėžiūra formuojasi kaip atsakas į oficialias, suvalstybtas budizmo formas, religinių ritualų ir formalizmo apraiškų įsigalėjimą. Jis ryžtingai paneigia scholastinio moksliškumo ir rašytinių šaltinių svarbą džen išpažinėjų gyvenimui. Remdamasis mokymu apie nedualistinę *dharmos* (išmintis ir meditacija – tas pats) kilmę, Dōgenas pripažįsta Buddhos, sutrų, mokytojų autoritetą, atsiribojimo nuo išorinio pasaulio prasmingumą, propaguoja išskirtinę gamtos kontempliacijos ir estetinių vertybių reikšmę asmenybei siekiant dvasinio tobulėjimo. Jis teigia, kad džen esmė – „atsiribojimas nuo kūno, dvasios ir giluminis savosios prigimties pažinimas“.

Dōgenas kritiškai vertina anksčiau vyravusią kōan-zeno kryptį, kurios šalininkai pagrindiniu asmenybės nušvitimo skatuliu įvardija *zazen* ir paradoksalius mokytojo bei išpažinėjo dialogus (*kōan*), kreipiančius naikinti dualistinio pasaulio suvokimą. Jo nepatenkina šios krypties sekėjų plėtojama *kōan* metodika, kuri atskleidžia erdvę ekstravagantiškoms pseudoišmintingoms nušvitimo simuliacijoms. Reformuodamas kōan-zeno mokymą, Dōgenas remiasi etinėmis naujos mokuse-zeno mokyklos idėjomis, aukštinančiomis gailestingumo ir pasiaukojimo kitiems žmonėms svarbą. Jis praplečia tradicinių *kōan* temų skaičių, įtraukdamas daugybę citatų iš budistinių sutrų, istorinių faktų, gamtos reiškinių apmąstymų, meno kūrinių kontempliacijų.

Dōgeno mokymas remiasi estetiniu pasaulio suvokimu. Grožis ir meninės vertybės jo pasaulėžiūrai, kūrybai ir pedagoginei praktikai itin svarbu. Daugelis japonų kultūros ir estetikos žinovų teigia, kad kaip tik dogeniškosios, jautrios estetikos santūrumas, artimas gležnam, neryškiam, nuolatos besikeičiančiam Japonijos gamtos grožiui, tarsi kondensuoja tradicinius japonų grožio idealus. Dōgeno estetikos saikingumas, sugestyvumas, kupinas neišsakymo poetikos, padeda įtvirtinti japonų sąmonėje ypatingą jautrumą prislopintoms grožio formoms. Aukštindamas paprastumo poetikos, kasdienybės grožį, japonų tautinės estetikos ir meno poreikiams jis subtiliai pritaiko kinų daoizmo bei čan estetikos principus. „Mes turime prisitaikyti prie kitų tautų papročių ir kūrinių, kartu tęsdami bei tobulindami savo tautinių tradicijų savitumą“ (Masanobu, 1983, p. 86).

Sōtō mokyklos estetika nesivadovauja abstrakčiomis teorijomis, nesilaiko griežtų kano-niškų reikalavimų. Jos šalininkai remiasi tam tikrų ne visuomet tiksliai apibrėžiamų estetinių principų visuma. Viskas čia priklauso nuo konkrečių aplinkybių, asmeninės patirties, unikalios santykio su meninės kūrybos objektu ir nuolatinio vidinės tvarkos ugdymo. Estetinė Sōtō

mokyklos teorija atmeta diskursyvų mąstymą, svarbiausia čia – intuicija, estetinė užuomina, neišsakymas. Teoretikų įsitikinimu, negi turtinga dvasinė patirtis gali būti išreikšta imlios poetinės parafrazės, glausto tapybinio įvaizdžio ar kelių glaustų kaligrafinių struktūrų pavidalu?

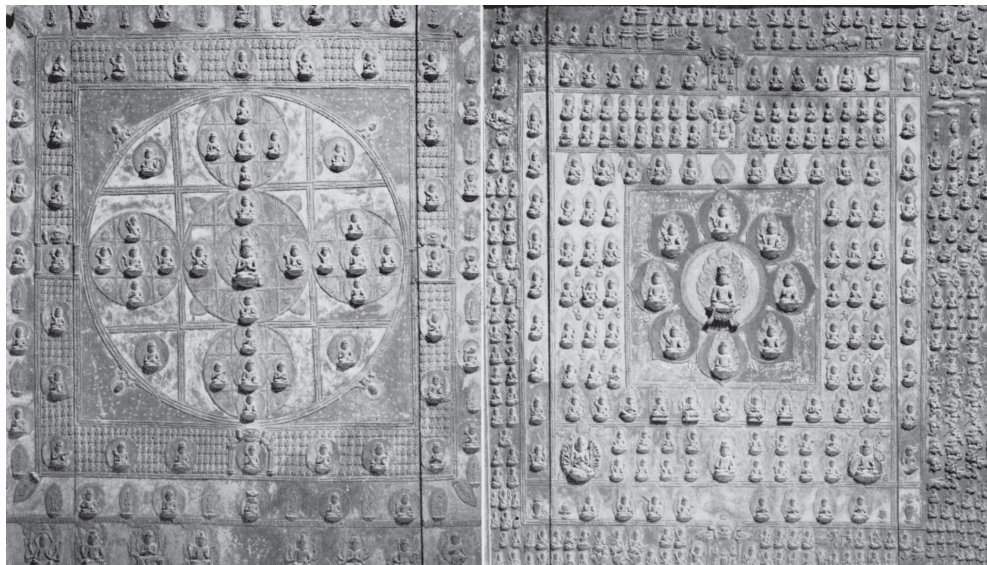
Menas kaip dzenbudizmo patirties perteikimo priemonė

Dzen mokymams būdingas ezoteriškumas, paslaptینگumas. Savitos jų patirties, pagrindinių mokymo idėjų, pasak kanoniškų tekstų autorių, neįmanoma autentiškai perteikti raštu, įprastinėmis verbalinėmis komunikacijos priemonėmis. Šie mokymai – tai pirmiausia gyvoji – iš proto į protą, iš mokytojo – sekėjams perduodama patirtis arba meninių simbolių kalba užkoduota ezoterinė tradicija, išsirutuliojusi kažkuriame vienuolyne ar mokykloje ir rūpestingai perduodama iš kartos į kartą kitiems šios tradicijos šalininkams. Rašytinė dzen literatūra – tai tik fragmentiška pagalbinė priemonė, neapimanti giliosios ezoterinės mokymo esmės, tačiau padedanti skleisti gyvą ir meno kūriniais įtvirtintą tradiciją. Vadinasi, giluminė dzen patirtis gali būti perimama tik dvasinio išgyvenimo, meninės kūrybos akto ar meno kūrinio suvokimo metu.

Japonų kultūros žinovas N. Konradas, komentuodamas šį mokymo aspektą, rašo: „*Satori* – tikrasis pažinimas, *dhyana* nepasiekama studijuojant sutras. Kodėl? Todėl, kad tai, kas pažinta, neišreiškiama rašytiniais ženklais. Turint omenyje, kad sąvoka „rašytinis ženklas“ tuomet atitiko sąvoką „žodis“, ši formulė teigia, kad pažinimo negalima apsaakyti žmonių kalba. Tačiau jis gali būti apibūdintas veiksmu ir pirmiausia kūrybiniu. Taigi svarbiausia ta kūrybinės veiklos rūšis, kuri vadinama menu. Todėl vienas iš būdų, padedančių suvokti dzenbudizmą, – perprasti meną, sukurtą remiantis šio mokymo sistema“ (Konrad, 1980, p. 120–121).

Vadinasi, asmenybė, siekianti suvokti dzen mokymo esmę, galėjo pasirinkti ne tik religinę praktiką, bet Absoliuto esmę suvokti ir jautresniu, meno, būdu. Pagal viduramžiais susiklosčiusias tradicijas išpažinėjas, pasirinkęs „vidinį asmenybės nukreiptumą“, arba „dzen kelią“, turėjo išeiti iš įprastinės namų aplinkos ir surasti jo dvasinius poreikius labiausiai atitinkančius meistrus mokytojus. Ieškodavo neretai daugelį metų, ir dzen šalininkas, ypač pasirinkęs menininko misiją, pagyvendavo įvairiuose vienuolynuose. Suradęs jo meninius polinkius atitinkančią meistrą, mokiny su juo glaudžiai bendraudavo – gyveno kartu, padėdavo savo dvasiniam tėvui nuveikti visus darbus, drauge įgyvendindavo sumanymus, tiesiogiai, „iš proto į protą“, perimdamas jo žinias, dvasinį patyrimą, meninius įgūdžius, estetinius idealus.

Neretai laisvai pasirinkti mokytojai naudos duodavo daugiau nei tėvai, dzen tradicijos gerbėjui ar menininkui tobulėjant dvasiškai. Išpažinėjas tarsi išgyvendavo dvigubą gimimą: pirmąjį, „fizinį“, kuris siejasi su tėvais, davusiais jam gyvybę, tam tikrų išorinių bruožų visu-



Dviejų pasaulių mandala. Jizo-in šventykla. XIII a.

mą, genetinį kodą, ir antrąjį, „dvasinį“, kuris formuoja asmenybės dvasinio gyvenimo ateitį, padeda jai tikslingai nukreipti savo kūrybinius polėkius palankiausia linkme. Svarbiausia mokytojo misija – kurti mokinio vertybių sistemą, atskleisti naujas dvasios ypatybes, asmenybės nepakartojamumą ir kūrybiškumą.

Tokia dzen mokymo esmės perteikimo samprata lemia savitą jo išpažinėjų gyvenimo stilių, kuris turi paklusti tam tikram ritmui, padedančiam pasinerti į kitą – autentiško bendravimo, kūrybos ir meno kūrinių suvokimo – lygmenį. Žymiausi estetikai, kurie kartu yra ir menininkai, ilgus metus praleidžia vienuolynuose: atlieka įvairius fizinius ir dvasinius pratimus ugdydami dvasios drausmę, medituoja ir užsiima sudėtingomis psichologinėmis treniruotėmis. Jie remiasi Zhuangzi teze: „Dėmesys išorei visuomet silpnina dėmesį vidui“.

Čia studijuojama sutros bei kiti budistiniai šaltiniai, menas, mokomasi tapybos, kaligrafijos, poezijos ir kitų meno rūšių. Knyginė patirtis siejama su gamtos ir meno kūrinių suvokimu. „Meninės kultūros srityje dzenbudizmui būdinga supasaulietinimo tendencija, dėmesio perkėlimas iš mistinės religinės kontempliacijos į jos analogą – estetinį išgyvenimą – pasirodė didžiai paveikęs. Tai siejasi su mokymu apie tiesioginį intuityvumą, neverbalinį tiesos pažinimą per meno kūrinius. Meno kūrinys dzen mokymui galėjo tapti tiesos šaltiniu, nes ekstaziškas grožio pajutimas čia suvokiamas kaip žaibiškas susiliejimas su Absoliutu. Kadangi tiesos pažinimo faktas turėjo etinę prasmę (buvo „dorovingas“, jei remsimės analogija ir krikščionybe),

tai ypatingas dėmesys menui ir apskritai kūrybiniam aktui labai būdingas džen (neatsitiktinai džen vienuoliai buvo daugumos sodų ir parkų ansamblių, monochrominės tapybos ritinėlių, įstabių keramikos kūrinių kūrėjai, arbatos ceremonijos meistrai)“ (Nikolaeva, 1986, p. 59–60).

Džen meistro mokytojo ir išpažinėjo bendravimas grindžiamas estetinėmis vertybėmis, kadangi menas čia neretai būna pagrindinis tarpininkas. Meditacijos žinovų nuomone, nušvitimą skatina meno kūrinių kūrimas ir suvokimas.

Kaip jau minėjome, kai kurių džen mokyklų vienuoliai religinę praktiką pakeitė užsiėmimu įvairiais menais. Estetinis aktas čia sutapatinamas su religiniu, o religinis traktuojamas kaip laisvas meninės kūrybos aktas. Todėl kaligrafinių struktūrų rašymas, tapyba, tyrų poetinių eilių kūrimas ir suvokimas įgauna sakralinę prasmę. Autentiškas meno kūrinys, įprasminantis pirmąją žmogaus ir gamtos vientisumo idėją džen tradicijoje, aiškinamas kaip perėjimas iš fragmentiškos neišbaigtos būties į „didžiosios pirmąją būties“ (tuštos) vientisumo suvokimą, ir atvirkščiai. Šia meno kūriniams priskiriama transliatoriaus funkcija remiasi džen meistras, siekiantis padėti mokiniui išsiveržti iš besiskaidančio proto ribų ir nukreipti jį sąmonės nušvitimo link.

Pagarba mokytojui ir nusistovėję budistiniai ritualai griežtai reglamentuotos viduramžių Japonijos socialinių santykių sistemoje buvo suvokiami kaip būtini meistro ir mokinio bendravimo elementai. Tačiau, kita vertus, skirtingai nei ortodoksinio budizmo, džen mokytojo elgesys ir dvasinio ryšio su mokiniiais formos, neapibrėžtos griežtų feodalinio etiketo reikalavimų ir todėl dažniausiai nenusėjamų, kupinos netikėtų poetinės minties posūkių, šuolių, alogizmų, improvizacijos.

Džen meistrai, arba dvasiniai mokytojai, suformuoja rafinuotus psichologinius, estetinius, fizinius metodus, padedančius dženbudistui pereiti iš kasdienio gyvenimo lygmens į kitą, giluminę, būties suvokimo plotmę. Šiam tikslui pritaikomas išpažinėjo gyvenimo ritmas, sudėtingi meditacinės psichologinės treniruotės, meno kūrinių, kontempliavimo gamtoje metodai, kurie, pašalinus įvairius išorinius dirgiklius, padeda pasinerti į savitą džen sąmonės lygmenį. Šis perėjimas reikalauja daugybės dvasinių pasTang, vidinės asmenybės drausmės, estetinio imlumo, ypatingos sąmonės koncentracijos. Neretai jis siejasi su skausmingais psichologiniais asmenybės lūžiais, priartinančiais džen sekėją prie psichinės patologijos.

Priklausomai nuo mokyklos išplėtos metodikos, asmenybės psichinės sandaros bei siekiamų tikslų, džen psichologinei treniruotei parenkami įvairūs sąmonės transformacijos metodai: pasyvi sėdima meditacija lotoso poza, meno kūrinių, gamtos kontempliacijos ar netgi fiziškai skausmingi poveikio asmenybei metodai. Džen, kitaip nei klasikinis budizmas (siekiantis rimties), labiausiai vertina „pritrenkiančią“ psichinio šoko galią. Jis turi padėti išsiveržti iš įprastinių tiesų, sveiko proto vergijos ir giliau pažvelgti į jį supančio pasaulio reiškinius. Svarbiausia – pasąmonės veikla, psichinis automatizmas, išlaisvinta estetiinė intuicija.

„Dzen mokytojas, – rašo G. B. Sansomas, – neskaito sutrų, ignoruoja ritualus, nesimeldžia ikonoms; savo mokinius moko ne ilgais pamokslais, o užuominomis ir neišsakymais. Mokinys turi pats gilintis į save, savarankiškai tobulintis ir surasti savo vietą dvasiniame pasaulyje. Meistrai moko *obscurum per obscurius*, pasiremdami paradoksaliomis alegorijomis“ (Sansom, 1977, p. 339).

Be tradicinių budistinių alegorijų, dzen mokytojo ir išpažinėjo bendravimą grindžia *mondō* (klausimai–atsakymai) principas, t. y. dviejų dzen meistrų ar mestro ir mokinio dialogas. Į mokinio klausimą mokytojas dažniausiai žaibiškai atsako netikėtai alogiškai, ir tai siejasi su klausimu tik intuityviai, pašamonės lygmeniu. Pavyzdžiui, į klausimą: „Kas yra Buddha?“ mokytojas gali atsakyti: „Žydinčios alyvos šakelė“ arba: „Sudžiūvusio mėšlo krūva“. Dzen mąstysenai abu šie atsakymai yra vienodai natūralūs, kadangi tiesa pasakoma ne žodžiais. Dzen teoretikai teigia, kad opozicijos yra regimybė, nes tikrovėje tarp juoda ir balta, gėrio ir blogio, grožio ir bjaurumo, būties ir nebūties nėra prarajos. Aukščiausias būties procesų suvokimas panaikina šį išorinį regimybės sukurtą dualizmą ir įrodo, kad didžiajame būties sraute viskas yra vientisa.

Dzen alegorija pasakoja apie vienuolį, kuris, atkeliavęs pas garsų dzen meistrą, nori sužinoti, kaip rasti tiesos pažinimo kelią. Mokytojas jį klausia: „Ar girdite upokšnio čiurlenimą?“ „Taip, girdžiu“, – atsako vienuolis. „Tai yra kelio pradžia“, – tarė jam mokytojas. Mokytojas, klausdamas vienuolį: „Ar girdi upokšnio čiurlenimą?“, be abejo, turėjo omenyje kažką visai kita nei upelio čiurlenimą. Vidinio klausimo ir atsakymo ryšys liudija mokytojui dzen išpažinėjo dvasinio brandumo lygmenį.

Dvasinis dzen mokytojas, užduodamas mokiniui miglotus, paradoksalius klausimus, pirmiausia siekia paskatinti savo auklėtinį tobulėti, sužadinti vaizduotę, mąstymo kūrybiškumą ir nukreipti jį netikėtai intuityviai pašamonės veiklai. Mokinys privalo intuityviai teisingai suvokti slaptąją esmę ir metaforiškai pateikti dvasiškai artimą atsakymą, kuris (nors dažniausiai turi daug prasmų) tiksliai apibūdintų pagrindinę, slaptąją klausimo mintį. Galima atsakyti ne tik verbaline, bet ir riksmo, fizinio veiksmo, meninių kūrinių ar kitokia forma.

Vėliau iš *mondō* metodikos išsirutuliojo nauja paradoksalių uždavinių sprendimo forma *kōan*, kuri išpopuliarėjo dzen auklėjimo ir psichologinės treniruotės sistemoje. *Kōan* – tai dažniausiai baigiamasis mokytojo ir mokinio dialoginis bendravimas, pilnas paradoksalių, logiškai neišsprendžiamų uždavinių. Tipiški *kōan* pavyzdžiai gali būti tokie klausimai: „Kaip gali žąsis išlįsti iš butelio su siauru kaklu, kad pati nesusižalotų ir nebūtų sudaužytas butelis?“ arba „Koks yra vieno delno plojimo garsas?“

Tokių absurdiškų ir iracionalių uždavinių sprendimas išoriškai atrodo beprasmis, tačiau iš tikrųjų taip nėra, kadangi dvasinis mokytojas, formuluodamas analogišką klausimą, visuomet turi galvoje esamą situaciją, mokinio intelekto lygį. Jis padeda mokiniui atsiriboti nuo dogmatiškų stereotipinių nuostatų, sustabdyti loginį mąstymą, nutraukti įprastinių asociacijų srautą

ir pastūmėti į netradicinį problemų sprendimą. Sprendžiant *kōan* įvyksta šuolis iš įprastinio racionalaus tikrovės suvokimo į asociatyvų lygmenį, kur sąvokinių mąstymą keičia intuityvus, metaforinis. Dzen teoretikai įsitikinę, kad į jokią *kōan* neįmanoma atsakyti tiesmukai, kadangi toks atsakymas visuomet bus paviršutiniškas, nepalies giliosios reiškinių esmės. Dzen sąmonės lygmeniui nepaprastai svarbu asociatyvusis mąstymas, nepasakyta mintis, intuityva. Atsakymas į *kōan* turi būti visiškai laisvas, individualus. Svarbiausia – atsakantysis turi intuityviai suvokti mokytojo minčių plevėnimą ir užmegzti vidinį ryšį su juo.

Pasitelkdamas *mondō*, *kōan* bei kitus meditacinės psichologinės treniruotės metodus, grindžiamus paradoksaliais klausimais, dvasinis mokytojas padeda išpažinėjui įveikti sąmonės išsiblaškymą ir nukreipti ją viena linkme. Tokią valdomą sąmonės koreliaciją dzen meistrai vaizdžiai lygina su saulės spindulių lęšiu į vieną tašką. Sąmonės sutelktumas stiprina jos veiksmingumą ir intensyvumą, kryptingos valios pastangos padeda atsikratyti neaiškumų. Mokytojas, matydamas dvasinį mokinio tobulėjimą, jo sąmonės slinktį į *satori* būseną, kelia naujus uždavinius, daro naujus išbandymus, kol klausimai visiškai užgožia mokinio sąmonę, išstumia iš jos visas pašalines mintis, ir jį apima kokybiškai nauja sąmonės nušvitimo būsena: darna tarp kūno ir dvasios, būties esmės pasiekimas, jos vientisumo suvokimas. „*Satori*, – sako dzen teoretikai, – tai ta pati kasdienė patirtis, tik dviem veršiais aukščiau virš žemės.“

Dzen šalininko dvasinio tobulėjimo metu hieroglifais užrašytos eilės, glaustas kaligrafinis ar tapybinis vaizdinys įgauna vos ne mistinę prasmę, kadangi, išgyvenusi aukščiausią dvasinį patyrimą, asmenybė sukuria jos intymiausius išgyvenimus apibūdinančius vaizdinius. Pagrindinis reikalavimas *satori* patirtį sukaupusiems kūriniams – išgyvenimą perteikti autentiškai ir originaliai. Šie spontaniški nuskaidrėjusios kūrybinės dvasios blykstelėjimai, išsilieję meno kūrinių forma, turi glaustai, aiškiai, su gilia filosofine potekste atskleisti dvasinio praregėjimo esmę. Kai išpažinėjas pereina visus sudėtingus dvasinius išbandymus skaidrindamas sąmonę, mokytojas dar daug jį moko įtvirtindamas naują, dzen, mąstyseną, o vėliau patvirtina jau įvykusį nušvitimą.

Žymus dzen klasikinių tekstų interpretatorius D. Suzuki, norėdamas atskleisti *satori* eigą, pateikia vaizdingą meistro ir mokinio, siekiančio nušvitimo, bendravimo pavyzdį. Kai būsima-sis japonų estetikos ir meno korifėjus Bashō, vadovaujamas meistro Busho, studijavo dzen, tas, pastebėjęs prie tvenkinio mąstantį mokinį, jį klausia: „Ką jūs veikėte pastarosiomis dienomis?“ Bashō jam atsako: „Po lietaus samanų itin žalios“. Tada susidomėjęs mokytojas žaibiškai pateikia kitą klausimą: „Kas anksčiau atsirado – Buddha ar samanų žalumai?“ Ir po pauzės išgirsta Bashō atsakymą: „Girdite? Varlytė išoko į vandenį“.

D. Suzuki teigia, kad šis *kōan* formos dialogas žymi reikšmingą Bashō pasaulėjautos lūžį kūryboje. Bashō, kurį mokytojas paklausė apie tikrąją daiktų prigimtį, stebėjo varlytę, šokančią į tvenkinį, ir šis garsas palietė jo sąmonės gelmes. Kasdieniškame gyvenimo reiškinyje būs-

majam poetui netikėtai atsiveria gyvenimo šaltinis, ir jis pradeda sekti kiekvieną savo minties poslinkį, priklausomai nuo to, kaip jo mintys siejasi su besiskleidžiančiu akyse pasauliu (Suzuki, 1956, p. 286).

Mėginkime paprasčiau aiškintis šį dzen meistro ir mokinio pokalbį. Bashō, medituodamas prie tvenkinio supančios gamtos grožį, pradeda suvokti, kad tai, kas svarbiausia, dažnai yra greta mūsų, tik mes, paskendę kasdienio gyvenimo šurmulyje, nepastebime. Išvydęs jį supančios gamtos grožį, Bashō paskęsta apmąstymuose. Tai pastebi šalia esantis mokytojas, kuris alogišku *kōan* pirmiausia siekia patikrinti mokinio dvasios būseną ir prirėkęs pastūmėti jį *satori* linkme.

Bashō, netikėtai atskleidęs giluminį gyvenimo šaltinį ir tikrovę pradedantis suvokti kokybiškai naujai, po pirmojo mokytojo klausimo patenka į itin sudėtingą psichologinę būseną. Susiliejęs su būties paslapčių atskleidimo procesu, jis nenori iš jo „iškristi“ ir kartu negali nei nekreipti dėmesio į savo mokytojo klausimą, nei į jį išsamiai atsakyti, nes iškyla pavojus nutraukti tos būties tiesos atsivėrimo eigą, kuri šią akimirką skleidžiasi jo akyse ir gali daugiau nepasikartoti. Atsakymas į mokytojo klausimą reikalauja sustabdyti, nutraukti natūralią minčių ir sąmonės srauto tėkmę, vadinasi, pažeisti vientisą tiesos pažinimo procesą. Todėl Bashō atsakymas paprastas, be siužetinio konkretumo. Jis tiesiogiai neatsako į klausimą ir, vengdamas išoriniam aprašinėjimui būdingo nesubstancionalumo, kalba tik apie tai, į ką nukreiptas jo dėmesys, apie ką jis mąsto.

Mokytojas, nujausdamas mokinio dvasines permainas, pateikia kitą, dar sudėtingesnį klausimą – *kōan*: „Kas anksčiau atsirado – Dievas ar gamta?“ Išgirdęs atsakymą, iš jo prasmės ir intonacijos suvokia mokinyje įvykusį dvasinį lūžį, kai apima *satori* būseną. Atsakymas čia perteikiamas ne žodžiais, o besiskleidžiančia erdvėje mintimi, pauze arba žodžiais, slepiančiais kitą, metaforinę, prasmę ir atliekančiais giluminės tiesos perteikimo funkciją.

Vadinasi, dzen sąmonės lygmeniu vykstančiame dialoge daugiausia dėmesio kreipiamą ne į verbalines struktūras, o į tiesioginį – iš proto į protą – giliausių minčių perdavimą. Čia, užuot gavę logišką atsakymą, susiduriame su išoriškai atrodančiomis iracionaliomis, alogiškėmis frazėmis, metaforų, užuominų, neišsakymų nuotrupomis. Šis specifinis ezoterinis dzen dialogo pobūdis, jo komplikuotumas, alogizmas neretai erzina pašalinį klausytoją. Tačiau jame slypi sava sistema, savita ezoterinės kalbos logika, dėsningumai, kurie šiaip žmogui be komentarų yra visai nesuprantami.

Dzen teoretikai, kaip minėjome, abejoja konfucianistų aukštinama žodžio galia, jo gebėjimu išreikšti esmę. Tai lemia požiūrį į žodį kaip į išorinį apvalkalą, o ne kaip į substancionalios esmės pasireiškimą. Dzen šalininkai vadovaujasi Laozi postulatu: „Dao, kuris gali būti apibūdintas žodžiais, nėra tikrasis dao“. Giliausia esmė, anot dzen teoretikų, glūdi tik intervaluose tarp žodžių. Šie intervalai, pauzės – tai tarsi didžioji pirmapradė tyluma (vienijanti Visatos potencijas),

kurios dar nepažeidė žinojimas. Ji atvira, nefiksuojama, kupina pilnatvės. Dzen sąmonės lygiu peržengiamas paviršutiniškas verbalinio susižinojimo sluoksnis ir pasineriama į tokį giluminį bendravimą, kuris tiesiogiai siejasi su būties tiesos atsivėrimu. Dzen teoretikai skelbia: „Tiesai ankšta žodžiuose“, „Tiesa – už žodžių ribų“.

Vadinasi, giliausios dzen patirties neįmanoma autentiškai perteikti nei įprastine kalba, nei loginio mąstymo galimybėmis, o tik jautriausiais nuskaidrėjusios sąmonės poslinkiais. *Satori* yra pagrindinis dzenbudisto siekių idealas, kadangi ji – tarsi vidinis regėjimas, dzen tradicijos aiškinamas kaip naujas, itin jautrus tikrovės suvokimo organas – „šviesioji akis“, kuri giliau žvelgia į žmogų supančius reiškinius. Šioje vidinio regėjimo ir užsimiršimo būsenoje išnyksta subjekto ir objekto, teorijos ir praktikos, žinojimo ir veiksmo, gėrio ir blogio dualizmas, išsilausina asmenyje slypinčios kūrybinės jėgos, nuojauta, ir jausmai įgauna ypatingą imlumą.

Skirtingų dzen mokyklų šalininkai, pasiekę dzen sąmonės lygmenį, elgdavosi įvairiai. Vieni tęsdavo įprastą, ritmingą gyvenimą vienuolynuose, kiti, palikę vienuolynus, leisdavosi į keliones, siekdami toliau ugdyti savo dvasią, panirę į natūralios gamtos grožį ar pasaulietinį purvą, tretį – klajodami atokiausiais šalies keliais arba apsigyvendami atokiose medkirčių, žvejų lūšnelėse, atsidėdavo kasdieniškiems rūpesčiams, kontempliavimui gamtoje ir kūrybai.

Pagrindinės dzen estetikos kategorijos

Heian epochoje vyravusią *aware* (žavesys) kategoriją Kamakuros ir Muromachi epochų estetikoje pamažu išstumia naujos grožio modifikacijos: *yūgen* (slėpingas grožis, slapčiausias), *sabi* (senovės apnašos arba laiko tėkmės paženklintas grožis), *wabi* (prislopintas grožis), *shibui* (paprastumo grožis ir aristokratizmas) ir kitos estetinės kategorijos. Šie poslinkiai siejasi su nuožmių samurajų kovų epochoje didėjančia dzen pasaulėžiūros įtaka, stiprinančia intelektualų ir menininkų žmogiškosios būties efemeriškumo jausmą.

Pagrindine daugumos estetinių teorijų, įtakingų viduramžiais, kategorija tampa *yūgen*. „*Yūgen* literatūrinė sąvoka yra tapusi tuo reikšmingu kriterijumi, kuriuo remiantis galima spręsti, ar mus dominantis kūrinys priklauso viduramžių, ar kokiai nors kitai epochai. Kaip estetinė kategorija, *yūgen* buvo įvertinta ir sureikšmintą visoje viduramžių epochos kultūroje. Subtilioje simbolinėje meninėje jos išraiškoje matyti budistinės pasaulėžiūros pėdsakų – dramatiškais socialiniais sukrėtimais paženklintais vėlyvosios antikos ir viduramžių laikotarpiu šis pasaulėžiūra tapo daugelio žmonių paguoda. Viduramžių literatūra yra neatsiejama nuo budizmo, tapusio pagrindiniu jos elementu“ (Hisamatsu, 1963, p. 4–5).

Skirtingai nei *aware*, *yūgen* kategorija yra kiniškos kilmės. Jos ištakos siejamos su „Permainų knygos“ – *Yijing* (*I ching*) tekstu bei daoistine ir budistine filosofija, kur *yūgen* aiškinama kaip

didžios išminties metafora ar neatsiskleidusi visa aprėpiančio *dao* gelmė. Kita vertus, ši sąvoka reiškia ir racionaliai nepažįstamą pirmą pradę esybę, amžiną visa ko šaltinį, slypintį po būties reiškinių skraiste. Gvildenant etimologinę *yūgen* termino prasmę, paaiškėja, kad jis susideda iš dviejų dalių – *yū* (miglotas, neaiškus) ir *gen* (neįžvelgiama tamsa, gelmė, juodumas). Vadinasi, grožio kaip *yūgen* atsiradimas japonų viduramžių estetikoje tiesiogiai siejasi su iš *Yjing* kylančia tamsos (*yin*) ir šviesos (*yang*) sąveika. *Yūgen* – tai šviesus, kupinas gyvybinės energijos, spinduliuojantis grožis, prasiskverbiantis pro tamsos stichiją ir nugalintis ją.

Pirmą kartą *yūgen* sąvoką aptinkame „Senovės ir naujų Yamato dainų“ (905) tekste, kuriame ją apibūdinamas išskirtinis įvykis, turintis gilią prasmę. Palengva ji pereina į Heian epochos literatūrą bei estetiką ir virsta savarankiška kategorija, įgaunančia slėpiningo, gilaus grožio prasmę.

Diegdamas *yūgen* japonų estetikoje, daug nuveikė įtakingas poetas ir meno teoretikas Fujiwara Shunzei (1114–1204), kurio veikaluose, pradedant 1166 m., daugelį kartų aptinkame jo pamėgtą „slėpiningo grožio“ sąvoką. *Yūgen* jis aiškina kaip naują nekintamo grožio (*bi*) idėjos perkūnijimą ir pagrindinį estetiško meno kūrinio vertės kriterijų. Baigdamas oficialiąją karjerą, patyręs stiprią įtaką ir davęs vienuolio įžadus, Fujiwara Shunzei meno pasaulį paverčia savosios būties stichija. *Yūgen* apibūdina plačiau: ji – rimtis ir atsiribojimas nuo išorinio pasaulio.

Dzenbudistinę *yūgen* sampratą galutinai įtvirtina kitas Fujiwaros Shunzei amžininkas, nuolatos klajojantis poetas atsiskyrėlis Saigyō (1118–1190), kuris papildo ją „vienatvės liūdesio“ samprata. Stiprėjant džen estetikos įtakai, *yūgen* kategorija darosi vis intravertiškesnė, tampa daugiareikšmė ir kontekstuali. *Yūgen* sąvokos sluoksnių daugėja, ji plečiasi, kiekviename estetiniame kontekste įgauna kitus atspalvius, aprėpia naujas estetinio tikrovės pažinimo bei meno sritis. Kadangi *yang* sąvoka pagrįsta džen mokymu apie išorinio pasaulio iliuzoriškumą, ji apibūdina nekintamos slėpiningojo grožio esmės ieškojimą nuolat besikeičiančio pasaulio daiktuose ir reiškiniuose.

Tačiau kokybiškai naujas *yūgen* kategorijos (tiksliau – jugenizmo dvasios) klestėjimas prasideda Muromachi epochoje, ji pilna įvairių prasmų ir visapusiškai teoriškai pagrįsta, tampa vyraujančiu *nō* teatro, poezijos, literatūros, vaizduojamosios dailės, sodų meno estetikos principu. Jos iškilimas siejamas su stipriu žymiausio šios epochos estetiko Zeami idėjų poveikiu įvairioms dvasinės kultūros sritims. Tada džen estetika ir menas ima itin aukštinti simbolius, metaforas, kurie geriausiai galėtų perteikti mintis ir *yūgen* dvasią. Apie svarbiausius dalykus, intymiausių patirtį, aukščiausią slėpiningąjį grožį čia nekalbama, tik užsimenama.

Pagrindiniu tikro meno požymiu Zeami skelbia menininko sugebėjimą atskleisti slapčiausią neregimo grožio esmę. Ją vadina *yūgen*. Zeami siekia *nō* teatro estetikai ne tik pritaikyti *yūgen* kategoriją, bet ir kuo labiau išplėsti jos įtaką. Ši kategorija tampa visuotinis aktoriaus meistriškumo, jo emocinės nuostatos, spektaklio estetiško vertės kriterijus, nes ji apima ne tik

universalias pasaulėžiūros nuostatas, žmogaus būties efemeriškumo jausmą, bet pirmiausia santūraus, sąlygiško, sunkiai apčiuopiamo, užslėpto grožio suvokimą. Gvildendamas *yūgen* kategorijos sklaidą Zeami estetikoje, M. Ueda ją sieja su iš šintoizmo išsirutuliojusia animistine koncepcija, vidinio grožio ieškančia paslaptingoje žmogaus jausmų, gamtos reiškinių, daiktų gelmėje. *Yūgen* sąvoka, „apimanti aukščiausią kosminę tiesą, nuspalvinama gaudžiais pesimistiniais atspalviais, kadangi visuomet įvardijama liūdna žmogaus lemtis, kai jis susiduria su kosmoso galia“ (Ueda, 1965, p. 61).

Yūgen principas Zeami estetikoje taip pat siejamas su sceniniu veiksmu, vidine aktoriaus esme. Pastarasis, suvokdamas kerinčią jugenizmo galią, sąmoningai vengia pigių efektų. Jam svarbu išorinės emocijos, o nepaprastai sukaupią dramatinį veiksmą, slėpinį, iki galo neišsakytą grožį jis atskleidžia giliai, tauriai, švelniai. *Yūgen* principo esmė, anot Zeami, – subtilus neišsakytą grožio ir švelnumo įsikūnijimas, trapus meilės ilgesys, jautri plevenanti kalbos maniera, tyli ir taupi melodija, harmoningi kūno judesiai šokant.

Taigi *yūgen* kategorijos viešpatavimas viduramžių estetikoje tiesiogiai siejasi su stiprėjančia dzenbudistinių idealų įtaka: atsiribojimu nuo išorinio pasaulio šurmulio, rimtimi, sugebėjimu prasiskverbti pro kasdienybę iki giliosios reiškinių esmės. *Yūgen* dvasią Muromachi epochos estetikai ir menininkai aptinka paprasčiausiuose reiškiniuose, daiktuose. Kadangi šią vidinio susikaupimo pilną slėpinio grožio kvintesenciją sunku apibūdinti žodžiais, todėl *yūgen* principo šalininkai aukština ypatingą simbolio, metaforos, estetiškos užuominos reikšmę.

Norint meno kūrinį sėkmingai perteikti sunkiai apibrėžiamą *yūgen* esmę, menininkui reikia išryškinti savo asmenį, nepakartojamą santykį su meno kūrinium, nepastebimu brėžiu, imlia detaile ar simboliu vos praskleisti užslėptą grožio aspektą. Taip suprantas *yūgen* principas, įvardijantis vos regimą, girdimą ar tik užuomina išreikštą grožį, užslėptosios prasmės aukštiniui primena indiškąją *dhvani* principą.

Žvelgiant plačiau, *yūgen* kategorijos principo poveikis japonų estetinei kultūrai buvo stiprus ir ilgalaikis. Jo pėdsakai ryškūs *tanka*, *renga*, *haiku* poezijoje, dzen estetiškos tradicijos veikiamoje besiplėtojančioje (*suibokuga*, *haiga*, *zenga*, *bunjinga*) tapyboje, kaligrafijoje, *nō* teatre, sodų mene, arbatos ceremonijoje, ikebanoje.

Kita svarbi estetiškoji kategorija, susiformavusi veikiant šintoistinei ir dzen pasaulėžiūrai, yra *sabi*. Ji labai padėjo suvokiant savitą japonų estetinį pasaulį. *Sabi*, išvertus iš japonų kalbos, reiškia patiną, apnašą ant vario ir jo lydinių, senovės apnašą. Ši kategorija kilo iš žodžio *sabu* (gesti, tamsėti), kurio priesaga išreiškia tam tikras būsenas ar asmens priklausomybę. *Sabi* taip pat tiesiogiai siejasi su kitomis giminiškomis sąvokomis – *sabishi* (vienišas), *sabushisa*, *sabishisa* (vienatvė).

Sabi estetiškoji kategorija, jautriai atspindinti žmogaus, gamtos ir meno ryšį, išsirutulioja Heian epochos pabaigoje. Teoriškai ji grindžiama Fujiwaros Shunzei estetikoje, apibūdinant

waka poezijos išraiškos priemonės. Kamakuros ir Muromachi epochose ši kategorija, veikiamą dzen estetikos, įgauna platesnę prasmę ir vartojama apibūdinti elegišką meno kūrinį. Ji vis dažniau suvokiama kaip natūralaus vientisumo išraiška.

„Tikras dzen dvasios kupinas *sabi* grožis atsiranda natūraliai, jis niekad nėra prievartinis ar dirbtinis. Bet tai nereiškia, kad *sabi* yra natūralus reiškinys, neveikiamas ketinimų, ar kad jis atsiranda iš prigimties ar natūraliai. Priešingai – jis yra pilnavertės vientisos kūrybinės nuostatos, neturinčios nieko dirbtinio, rezultatas – nuostatos tokios grynos ir santalkios, kaip *samadhi*, kur nėra nieko nenatūralaus. Jei arbatos indo asimetrija nėra laisva ir natūrali, arbatos ceremonijai jis netiks. Tik tuomet, kai jo netaisyklingumas ir asimetrija yra natūralūs, arbatos indas bus įdomesnis už simetrišką; juk nėra nieko labiau atstumiančio, bjauresnio už nenatūralią, suvaržytą asimetriją“ (Hisamatsu, 1971, p. 32).

Ilgainiui išryškėja dvi pagrindinės *sabi* kategorijos sampratos: pirmoji siejasi su laiko paliesto grožio žmogų supančiuose daiktuose, reiškiniuose ir meno kūrinuose apmąstymu. Japonijoje nuo seniausių laikų natūralus senėjimas buvo įvardijamas grožiu. Dėl to japonai taip žavisi patamsėjusia seno gumbuoto medžio faktūra, apsamanojusiais akmenimis.

Antroji *sabi* kategorijos prasmė susijusi su konkrečia dvasios būseną, kurią kelia intymus menininko bendravimas su gamtos reiškiniais. Ryškiausias šios būsenos bruožas – „nušvitimo liūdesys“, laka dvasios lengvumo ir elegiškos vienvės pojūtis, atsiradęs asmenybei atsiribojus nuo išorinio pasaulio ir susidūrus su amžinybe.

„*Sabi*, nors ir kilusi iš *sabishisa* (vienatvė), reiškia ne gryną vienvę, o kažką panašaus į rezignuotą atsiskyrėliškumą“ (Hisamatsu, 1963, p. 59). Pastaroji *sabi* samprata išivyrąja di-džiųjų dzen „vyriškojo stiliaus“ poetų Saigyō, Myōe, Dōgeno estetikoje, ji aukština vienvės ir nepaprastumo poetiką. Vėliau šią *sabi* kategorijos sampratą perima ir išplėtoja Bashō bei gausūs jo sekėjai.

Skirtingai nei *sabi*, kuri išpūdingiausiai išreiškia viduramžių poezijos idealus, kita jai dvasiškai artima – *wabi* – kategorija siejasi su kasdienės būties pasauliu. „*Wabi* yra viena reikšmingiausių estetinių kategorijų Japonijoje, ir pilkšvas jos šešėlis krinta ant daugelio japonų kultūros sričių. Mat *wabi* nėra vien estetinės sąmonės išraiška, ji yra ypatingas gyvenimo būdas ir gyvenimo menas lygiai taip pat, kaip ir estetiškumo principas“ (Izutsu, 1991, Nr. 28–29, p. 82). T. Izutsu šioje kategorijoje išskiria tris pagrindinius elementus: vienišumą, neturtą ir paprastumą.

Wabi pavadinimas kilo iš būdvardžio *wabishi* (atsiskyrimas, užsidarymas) ir veiksmazodžio *wabu* (būti vienišam). Ši kategorija aukština neryškų, neturtingą grožį ir išdidžią vienvę. Japonams apskritai būdingas sugebėjimas kasdieniškuose nepastebimuose reiškiniuose įžvelgti ypatingą poetiką, gelmę. *Wabi* tarsi kaupia vidinę harmoniją, rimtį, santūrumą – estetišką saikingumą. Tai subtilus prislopintas grožis, priešpriešinantis save viskam, kas perdėm ryšku, rėkminga, vulgaru.

„*Wabi*, – rašo M. Ueda, – labai skiriasi nuo *yūgen*, nors pagrindinis etinis abiejų tikslas – įveikti spalvų pasaulį. *Yūgen* grožis skleidžiasi elegiškai ieškant nekintamų gyvenimo reiškinių: netgi tai, kas elegantiškiausia ir gražiausia, ilgainiui neišvengiamai blėsta. O *wabi* kyla iš gyvo pasaulio, esančio už paprastumo ribos. Jis yra bespalvis – kaip spalvingumo priešprieša, bet spalvos nebuvimas čia slepia potencinę energiją: kaip sniegas, pridengiantis besiveržiantį skleistis pumpurą, ar nyki ir apleista jūros pakrantė, maitinanti žveją. Jei tai – neturto grožis, vadinasi, neturtas turi vienyti nenutrūkstamą gyvenimo srautą“ (Ueda, 1967, p. 94).

Taigi *wabi* siejasi su prislopinto neryškaus grožio poetika, skirtingai nei *yūgen*, aukštinenti slėpiningąjį, neregimą grožį, bei *sabi*, apimanti laiko tėkmės, vienvakės kupiną grožį. Pagrindinė *wabi* estetiškos kategorijos raiškos sritis – plati erdvė tarp meno ir kasdienio gyvenimo, buities.

„Japonijos kultūroje nuostabiausia yra tai, kad menas ir estetiškumas tvirtai įaugę į kasdienybę, kadangi jis puošia namus ir buities rakandus, padeda žmogui mėgautis, jausti pasitenkinimą tuo, kad gyvena. Čia vyrauja stiliaus grynumas, išgaunamas rafinuoto ir subtilaus skonio“ (Anesaki, 1973, p. 5). Estetinis *wabi* principas japonų kultūroje įtvirtina estetinį pasaulio suvokimą, skirtingų meno formų nuosaikumą ir subtilaus skonio jausmą. Jis skatina menininkus ieškoti ypač santūrių meninės išraiškos priemonių, pirmenybę teikia glaustam stiliui.

Muromachi epochos estetikoje *wabi* ir *sabi* kategorijos ilgainiui suartėja ir atsiranda nauja sinkretiška *shibui* (paprastumo grožis) kategorija. *Shibui* – tai aitrus, gaižus (šiuo žodžiu nusakomas persimono marmelado skonis). *Shibui* kategorija vienija *sabi* kategorijai būdingą elegiškumą dėl laiko tėkmės ir *wabi* kategorijos vertinamą natūralumą ir funkcionalumą. Taigi *shibui* kategorija aukština paprastumo grožį ir aristokratizmą.

Dzen estetikos ir meno principai

Kamakuros ir Muromachi epochose įsivyravusi dzen pasaulėžiūra stipriai veikia japonų estetinę sąmonę, mąstymo stilių ir meninę kultūrą. Ji gerokai lemia japonų estetikos savitumą. Dzen įtakos pėdsakus regime jautriai įkomponuotoje į gamtinę aplinką architektūroje, santūriame neryškių spalvų interjere, asketiškuose sausuosiuose soduose, rafinuotoje arbatos ceremonijoje, savitoje *nō* teatro estetikoje, monochrominėje *suibokuga*, *haiga*, *zenga*, *bunjinga* tapyboje, ekspresyvioje kaligrafijoje, glaustoje *haiku* poezijoje, išsaugančioje natūralios spalvos ir faktūros elementus keramikoje bei kitose taikomosios dailės srityse.

Daugelis išskirtinių dzen ir apskritai japonų estetikos bruožų išsirutulioja iš svarbiausių dzen pasaulėžiūros postulatų, savitos erdvės, laiko, nebūties, tuštumos sampratų. Dzen-

budizmui neegzistuoja nei erdvės pradžios, nei pabaigos idėjos. Viskas čia maišosi ir pinasi amžiname būties procesų sraute. Už regimybės ribų visada vyksta kažkas nematoma, nenu-sakoma.

Kadangi būties bekraštybės idėjos iš esmės neįmanoma išreikšti, vadinasi, ir menininkas, suvokęs jos esmę, kuriamiems vaizdiniais nesiekia suteikti aiškiai apibrėžtą formą, o remiasi simboliais, metaforomis, užuominomis. Tuštuma – tai viena pagrindinių džen estetikos ka-tegorijų. Būdama „neišsenkamumo“ simbolis, ji aprėpia neišsakomo, beformio, negirdimo Absoliutaus prado esmę. Tuštuma, neužpildytas plotas paveiksle, tylumos ir pauzių momentai muzikoje, spektaklio veiksmo įgauna nepaprastai svarbią reikšmę, kadangi šios „neveiklos“ būsenos, džen estetikų įsitikinimu, yra galingų kūrybinių būties jėgų potencialų pagrindas, tai, nuo ko viskas dar turi prasidėti.

„Būtis, – sako džen išpažinėjas Zeami, – tai išorinė išraiška to, kas slypi Nebūtyje. Nebū-tis – indas, iš kurio atsiranda Būtis“. Poezijoje nebūties ir tuščios erdvės atitikmuo yra pauzė, tyla, kurios tiesiog būtinos glaustai japoniškų eilių formai. Kuo tylumos pauzė ilgesnė, tuo galingesnę emocijų antplūdį ji sukelia suvokėjui. Šis džen estetikai būdingas aukščiausios „be-žodės poezijos“ kultas tobulybę pasiekia trieilėje *haiku* poezijoje.

Erdvės bekraštybės ir nebūties substancionalumo aukštinimas džen estetikoje tiesiogiai siejasi su dinamiška laiko tėkmės koncepcija, kuri būtį aiškina kaip vientisą spontanišką gy-vybinį procesą; kiekviena jos akimirka nepakartojama ir vertinga.

Tokia laiko tėkmės samprata išsirutulioja pirmiausia iš budistinės *dharma* teorijos, tei-giančios nuolatinį pasaulinių procesų, reiškinių, daiktų, psichinių struktūrų kintamumą, ir, kita vertus, iš ryškiai šalyje pastebimos ciklinės metų laikų kaitos, skatinančios japonų sąmonę laiko tėkmę suvokti ypatingai.

Kiekviena vientiso būties proceso ir žmogaus gyvenimo akimirka džen tradicijoje vadina-ma „unikalia laiko tėkmės estetika“, kuri ypatingą reikšmę teikia protrūkio, tarpsnio, pauzės, tylos kategorijoms; jos apima subjektyvų bei objektyvų laiko suvokimą ir kartu panaikina laiko sąvokos abstraktumą.

Iš tokios laiko ir erdvės sampratos tiesiogiai išsirutulioja vienas pagrindinių džen esteti-kos ir meno principų, šiuolaikinėje estetikoje žinomas *non finito* vardu. Estetinė užuomina, neišsakymas aiškinamas kaip visiškai natūralus bet kokios autentiškos kūrybos rezultatas. Jo organiškumas teoriškai grindžiamas budistiniu teiginiu apie principinį žmogaus dvasios ne-išsakomumą, požiūriu į asmenybę kaip į iš anksto nenusipėjamų potencialų visumą.

Kadangi tikras menininkas, kaip ir būtis, yra neišsakomas, vadinasi, ir visi jo kūrybos rezultatai tėra neišsakomumas. Bet koks išbaigtumas džen estetikos šalininkams atrodo nesu-derinamas su amžinu būties, kūrybinio dvasios polėkio judėjimu ir todėl siejasi su sustingimu, mirtimi, energetinių kūrybos impulsų išnykimu.

Dzen estetika vengia daiktus vadinti vardais, juos išoriškai aprašinėti. Menininkas privalo išmokyti reikšti savo mintis ir išgyvenimus subtiliomis užuominomis. Estetiškai vertinga pasirinkti kuo mažiau meninių išraiškos priemonių; keli tinkamiausi žodžiai poezijoje, išgrynintų linijų, dėmių, kaligrafinių struktūrų sąveika tapybos ar kaligrafijos kūrinys daro jį itin išraiškingą. Aukščiausio meistriškumo požymiu čia laikomas išskirtinis stiliaus glaustumas ir lakoniškumas.

Menininkui „nereikia kurti šimto eilučių poemų, kad atskleistų erdvę jausmams, kurie atsiranda pažvelgus į bedugnę. Kai jausmai pasiekia kulminaciją, nutylame. [...] Dzen menininkas dviem trimis žodžiais ar teptuko brūkštelėjimais sugeba parodyti savo jausmus. Jei jis juos išreiškia perdėm nuodugniai, tuomet nelieta erdvės užuominai, o būtent užuominoje slypi japonų meno paslaptis“ (Suzuki, 1956, p. 287).

Taigi daugiažodžiavimą literatūrinėse formose, bet kokį vaizduojamosios dailės kūrinių perkrovimą dzen estetikos šalininkai griežtai smerkia. Jie vadovaujami teze: „Daug kalbantis nežino, ką reikia pasakyti“. Jei kūrinys kalbama per daug, norima įrodyti galutinę tiesą ar viską pasakyti, vadinasi, jis praranda autentiškam kūrybiniam procesui būdingą gyvybingumą ir yra menkavertis, nes tik tai, kas neišbaigta, dar neišsakyta, aprėpia natūralią gyvenimo tėkmę. Vaizduotė, mintis, kūrybinė dvasia turi užpildyti tai, kas liko neatskleista.

Dzen estetikos plėtojama *non finito* koncepcija aukština japonų estetikos vertinamą grožio laikinumo sampratą. Vertinga tai, kas dar neišsiskleidė, kas apima judėjimą, sklaidos potencialą. Tikriausiai todėl Japonijoje taip žavimasi trumpalaikiu sakuros žydėjimu, o jos žiedas – tautinis simbolis.

XIV a. rašytojas Kenko Yoshida rašo: „Jeigu mūsų gyvenimas būtų begalinis ir neišnyktų taip greit kaip rasos lašeliai Adashi lygumoje ir neišsisklaidytų kaip dūmai virš Toribe kalno, tai jis taip slėpiningai nežavėtų. Pasaulis įstabus dėl savo kaitos, tėkmės“ (Yoshida, 1988, p. 317).

Kitas reikšmingas dzen estetikos bruožas siejasi su estetizuotu panteizmu. Plėtodami šintoizmo ir daoizmo idėjas dzen estetikai japonų sąmonėje galutinai įtvirtina ekstazišką meilę gamtai, kuri – pagrindinis menininko įkvėpimo šaltinis ir autentiškos kūrybos ištakos. „Gamtos sąvokai, – kaip teisingai pastebi A. Berque, – japonų kultūra suteikia etinį-estetinį turinį ir todėl dvasinių asmenybės siekių tikslas – „atrasti gamtą““ (Berque, 1986, p. 181).

Gamtoje dzen išpažinėjui viskas yra dvasinga, kupina didžios poetikos, vidinio grožio. Joje slypi tai, kas reikalauja ypatingos pagarbos, susižavėjimo. Todėl gamtos grožio kontempliacija dzenbudizme įgauna universalią religinę, etinę ir estetinę prasmę. Netgi meną dzen estetika įvardija aukščiausią gamtos saviraiškos forma: „Žmogus, nejaučiantis gamtos grožio, nesugebantis mėgautis juo, negali būti dorybingas“.

Nusišalinę nuo miestų ir socialinio gyvenimo šurmulio į vaizdingą gamtą, dzen tradicijos menininkai kukliai gyvena kalnų, miškų lūšnelėse, prie vandens telkinių, kur, pasinėrę

į gamtos stichiją, siekia įamžinti savo kūriniais nuolatos besikeičiančios gamtos grožį. Zeami, gamtą apibūdindamas kaip „indą, kuriame gėlės ir lapai, sniegas ir mėnulis, medžiai ir žolės, paklūstantys metų laikų kaitai“, ragina menininkus šią gamtos reiškinių įvairovę paversti meninės kūrybos objektu.

Taigi dzen estetinė tradicija menininką sugretina su indu, sukaupusiu savyje kūrybinę gamtos energiją. Jo ryšys su gamtos pasauliu yra toks galingas ir viską aprėpiantis, kad netgi apmąstymai apie sudėtingas būties problemas neatsiejami nuo gamtos grožio reflektavimo.

Grožis Japonijoje jau nuo seniausių laikų siejamas su gamta. Ji, anot dzen estetikų, organiškai sukaupusi universalią pasaulyje viešpataujančio grožio esmę ir kartu yra pagrindinė estetiškumo raiškos sritis ir meninės kūrybos objektas. Tikroji kūryba bei estetiškas pasitenkinimas įmanomi tik tuomet, kai kūrėjas ir suvokėjas jaučia savo vientisumą su gamtoje slypinčia Visatos dvasia. Netgi kasdieniškuose gamtos reiškiniuose dzen tradicijos menininkas išvelgia ypatingą prasmę, taigi jis siekia tokios dvasinio nušvitimo būsenos, kuri skatintų kūrybiškumą.

„Bashō, – rašo K. Yasuda, – stengėsi suvokti ir atskleisti gamtos paslaptis. Jis ieškojo ne išorinės formos, o norėjo prisilygti prie esmės. Pats meistras Bashō sakė: „*Haiku* girdime, kuomet varlytė šokteli nuo laukine žole apaugusio tvenkinio kranto. Čia atsiranda regėjimas ir garsai. Kur sukuriamas toks poeto jausmais pagrįstas *hokku*, ten skleidžiasi poetinė tiesa“ (Yasuda, 1975, p. 2).

Dzen išpažinėjo menininko kūrybos procesui labai svarbu psichologinė nuostata, rimtis, atsiribojimas nuo išorinių reiškinių poveikio. „Prieš pradėdamas tapyti paveikslą jis sėdasi švaramame ir prismilkytame kambaryje, lyg ruošdamasis tyliai budistinės meditacijos valandai. Tai kontempliacijos ir reiškinių suvokimo fazė, kuri gali trukti vos kelias minutes arba – dienas ir mėnesius. Kai menininkas baigia medituoti, jis ima tyrinėti prieš save padėtą popierių ar horizontaliai ištemptą šilko skiautę. Tai gali trukti kelias akimirkas ar daugelį valandų. Menininkas imsis teptuko, kai jo vizija mintimis bus perkelta į baltą popierių, kai taps pakankamai ryški, kai jis tikrai žinos, kur kokio potėpio reikia. Tada jis užsimiršęs imsis darbo, o greitis priklausys nuo to, ar menininkas vaizduos rudeninį viesulą, ar pavasarinį brizą. Būtent taip menininkas įgyvendina savo viziją popieriuje“ (Anesaki, 1973, p. 21).

Vadinasi, menininkas, sukaupdamas jį supančios gamtos grožį, padedamas meditacinės-psichologinės treniruotės, įgauna tokią kūrybinio įkvėpimo būseną, kai tampa tarsi išminčius, analogas, pajėgiantis pakilti iki reiškinių esmės išvalgos. Tada siekiama įveikti savo egoistinį aš, prisirišimą prie vardo, išorinių šlovės atributų, neautentiško gyvenimo ir kūrybos lygmens, visko, kas trukdo pasinerti į aukščiausią neveiklos (*wu wei*) būseną ir išlaisvinti natūraliai besiveržiančias kūrybines galias.

Dzen tradicijos menininkai, siekdami autentiškai atspindėti savo pasaulėjautos, kūrybos stiliaus lūžius, netgi pakeitę mokytoją, gyvenamąją vietą, neretai keisdavo vardą, pavardę į

kitą, rodančią kokybiškai naują dvasinės evoliucijos tarpsnį. Autentišką kūrybą jie sieja su nepasitenkinimu pasiektais rezultatais, nuolatinio ieškojimu, judėjimu į priekį.

Išskirtinis tikro menininko bruožas, pagal dzen estetiką, sugėbėti žavėtis tuo, kas kitiems neregima, girdėti negirdimą muziką. Svarbiausia jam išvysti vaizdinį savo sielos gelmėse, o plastinis idėjos įgyvendinimas tėra antraeilis grynai techninis uždavinys. Meno kūrinys tarsi gimsta apėmus savotiškai dvasinei ekstazei, kuomet, apribojus diskursyvų mąstymą, tiesa ir grožis atsiskleidžia visai netikėtai.

Norėdamas nutapyti konkretų gamtos objektą ar gyvūną dailininkas pirmiausia įsijaučia į kūrybos objektą ir sutapatina save su juo. Menininko siela turi prieš įžengdama į svarbiausią kūrybinio proceso fazę surasti vidinį sąskambį su apmąstomais reiškiniiais ir kūrybine Visatos energija. Kiekvienu teptuko prisilietimu ar poetiniu įvaizdžiu jis siekia pavaizduoti ne realų objektą, o perteikti jo idėją, išreikšti tai, kas natūraliai sklinda iš jo sielos gelmių.

Meninės kūrybos eigai, dzen estetikų supratimu, labai reikšmingas „sąmoningo nesąmoningumo“ principas, kuomet kūrybinio dvasios polėkio svaigulyje išnyksta suvokimas „ką darau“, ir sąmonė pasiekia nušvitimo būseną: nusimeta ją varžančius pančius, suvokia būties vientisumą. Dzen tradicijos menas išsiskiria žaismingumu, improvizacija, kuo aiškiausiai jame matyti individualių emocijų, išgyvenimų autentiškumas.

Estetiniai principai, susiformavę veikiami dzenbudistinių idealų, darė pastebimą įtaką japonų meninės kultūros raidai. S. Hisamatsu, knygos „Dzen ir vaizduojamieji menai“ (1971) autorius, išskiria septynias pagrindines savybes, apibūdinančias dzen meno savitumą: asimetriją, paprastumą, asketišką didingumą, arba atšiaurų išdidumą, natūralumą, neapčiuopiamą gelmę, arba giliamintį subtilumą, visišką neprierašumą, arba laisvės išaukštinimą ir rimtį (Hisamatsu, 1971, p. 29).

Iš tiesų japonų grožio sampratai būdingas simetrijos ignoravimas, taisyklingų, išbaigtų, sustingusių formų neigimas. „Norėčiau, – rašo Anesaki, – atkreipti dėmesį į japonų antipatiją simetrijai ir prisirišimą prie gamtos. Reikia paklausti, ar gamtoje yra kas nors tikrai simetriška. Medžiai šakojasi laisvai ir netaisyklingai, žvaigždės danguje įvairiai išsibarsčiusios. Ši gamtos savybė ir turėjo įtakos japonų gyvenimui bei menui“ (Anesaki, 1973, p. 18–19).

Asimetrijos sąvoka čia siejama su netaisyklingumu, kreivumu, pusiausvyros pažeidimu. Išaukštindami asimetriškumą, atmesdami statiką dzen menininkai ieško judėjimo dinamizmo. Grožį jie regi asimetriškoje kompozicijoje, sąmoningame pusiausvyros pažeidime, kadangi simetrija kausto erdvę, o asimetriškumas ją išlaisvina ir teikia peno vaizduotei.

Viskas, ką palietė autentiškas kūrybinės dvasios polėkis, turi būti „kelyje“, judėti, nuolat keistis, nes pastovi būseną – tai sustabdytas natūralus būties srautas, kuris suvokiamas kaip mirties simbolis. Todėl, pavyzdžiui, architektai, statydami rūmus, muziejus, saugyklas, kom-

ponuoja juos visiškai laisvai, sąmoningai palieka neužpildytas erdves, kad ilgainiui, atsiradus būtinybei, pastatas galėtų natūraliai tarsi gyvas organizmas plėtotis, augti.

Kita vertus, asimetriškumo išaukštinimas nepanaikina universalios harmonijos principo, kuris tiesiogiai siejasi su Visatos harmoniškumo idėja. Harmonija – pirmą kartą pasaulio būseną. Viskas gamtoje paklūsta visai aprėpiančios harmonijos dėsniams, ir asimetriškumas šia prasme tampa aukštesne pastarosios pasireiškimo forma. Menininko tikslas – pastebėti ir parodyti šią harmoniją. Dėl to paneigiamos taip svarbios Vakarų estetikai grandioziškumo ir didingumo kategorijos: tai, kas perdėm grandioziška, pažeidžia būties harmoniją, slegia, disharmonizuoja grožio pasaulį.

Dzen meno formomis itin aukštinama paprastumo poetika. Netgi paprasčiausiose medžiagose menininkai įžvelgia savitą faktūrą ir natūralių tonų žavesį. Šie dzen meno bruožai būdingi asketiškoms sausųjų sodų kompozicijoms, paprastam arbatos ceremonijos namelio interjerui – jame naudojamos medžiagos ir indai natūralūs; monochrominėje tapyboje – tai santūrus toninių struktūrų santykiai, keramikoje – pabrėžtos būdingos paprastos formos ir natūralios spalvos. Paprastumas čia dažniausiai reiškia nederbtinumą ir siekimą išryškinti natūralų naudojamų medžiagų funkcionalumą.

„Vidinis ir išorinis arbatos kambario apipavidalinimas yra vienas tokių pavyzdžių. Spalvų paprastumas pabrėžia jų kuklumą ir įvairiaspalviškumo vengimą. Paprasčiausia tapyboje yra juoda kinų tušo spalva, šviesa ir šešėlis paveiksle išgaunami viena tušo spalva, bet tokie paveikslai vis tiek įgauna daug tokių ypatybių, kurių nepajėgia sukurti ryškios spalvos“ (Hissamatsu, 1971, p. 30–31).

Paprastumas dzen estetikoje siejamas su naivumu, laisvumu, natūralumu, taurumu, neįkyrumu, daugiaspalviškumo ir margumo vengimu, šventumo ir chaoso neigimu, nesuvaržymu, beribiškumu. Juk keramikinis natūralios, paprastos formos indas tinkamesnis naudoti ir malonesnis akiai.

Paprastumas lemia kitą pamatinę dzen meno savybę – *natūralumą*, kurį pirmiausia sudaro nederbtumas, pirmą kartą, kylančių iš daiktų prigimties, savybių išryškinimas, nesuvaržymas, neprievartinis, spontaniškas, be jokio manieringumo, išoriškumo esmės išsakymas. Tačiau paprastumas netapatintinas su naivumu ir instinktyvumu, kadangi jame glūdi aukšta humanitarinė kultūra bei subtilus skonis.

Be paprastumo ir natūralumo, dzen meną išskiria asketiškas didingumas, arba atšiaurus išdidumas, kuris tiesiogiai atspindi dzenbudizmo išpažinėjų idealus, jų siekimą pasišalinti iš išorinio pasaulio tuštumos, išdidžiai kęsti likimo smūgius, negandas ir pasitenkinti mažyste. Dėl to menas atmeta priimtas normas, taisykles, išryškina asmeninį santykį su meno kūriniu.

Vengdami apibrėžtumo, prisirišimo prie daiktų menininkai laisvai improvizuoja, jų kūrybinis aktas laisvas ir spontaniškas. Dzen menas atskleidžia medituojant įgautą vidinį susikaupimą, rimtį, dvasinių vertybių aukštinimą.

„Šis kultūrinis kompleksas Rytuose atsirado ne atsitiktinai, ne padrikai, o plėtojosi didelėje vientisoje sistemoje. Jis prasiskverbė į kiekvieną žmogaus gyvenimo sritį – tapybą, kaligrafiją, keramiką ir kasdienį gyvenimą. Japonija gali didžiuotis tapusi šių kultūrinės raiškos formų lobynu. Todėl labai svarbu tęsti iki šiol išlikusių raiškos formų studijas, nors gyvenimiškasis šių tradicijų turinys jau beveik išnyko. Vis tiek lieka ne tik muziejiniai reliktai ar vakarykštės kultūros vertybės, bet ir gyvos nūdienos tradicijos“ (Hisamatsu, 1971, p. 37–38).

„Meno kelias“ ir dzenbudizmo idealų įtakos stiprėjimas

Kamakuros epochos estatinės minties bei meno raidoje sparčiai nyko ankstesnės pasaulietinės kryptys ir įsivyravo dzen tendencijos. Ši idealų kaita apėmė teorinę mintį ir *tanka*, *renga* poeziją, kaligrafiją, peizažinę ir portretinę tapybą, kraštovaizdžio architektūrą ir *nō* teatrą, kurio estetika jautriausiai rodė dvasinius epochos ieškojimus.

Pasaulietinių meno formų keitimosi į religines nesklandumai gerai matyti poezijoje: mat IX–XIII a. kultūroje pasaulietinė *tanka* poezija buvo išskirtinė. Kita vertus, Heian epochos pabaigoje įsigalėjusios tautinės japonų kalba rašomos *waka* poezijos šalininkai dar aktyviai kovoją su japonų kultūroje įsiviešpatavusios kinų kalba rašomos *kanshi* poezijos kūrėjais. Minėti veiksniai pristabdo dzen estetikos skverbimąsi į poezijos pasaulį.

Dramatiškai išgyvenama Heian epochos pabaiga, nesibaigiantys šalį niokojantys pilietiniai karai, išklibinę amžiais nusistovėjusias dvasines vertybes, ilgainiui keičia situaciją. Susipažinę su antrosios XII a. pusės poetinėmis antologijomis, estetiniais traktatais, žymiausių poetų kūryba, pastebime laipsnišką dzen ideologijos įtakos stiprėjimą. Ji ryški dviejų XII a. poezijos korifėjų ir autoritetingų estetikų Fujiwaros Shunzei ir Saigyō dvasinėje evoliucijoje. Šių genialių poetų, nuolatos rašiusių vienas kitam intymius laiškus, kūryba apnuogina japonų poetinės sąmonės lūžį.

Užėmęs aukščiausius valstybinius postus ir tapęs neprilygstamu *tanka* poetu bei meno kritiku, Fujiwara Shunzei, kaip minėjome, netikėtai nutraukia pasaulietinį gyvenimą ir, davęs dzen vienuolio įžadus, pasišvenčia menui. Tokį žingsnį žengia ir jaunesnysis jo amžininkas Saigyō: atsisakęs viliojančios karjeros, pasirenka klajojančio dzen vienuolio „poeto atsiskyrėlio“ kelią.

Abiejų pasaulėžiūroje ryškėja sukrečiantis požiūris į žmogaus gyvenimą, kūryboje atsiranda naujų elegiškų dzen motyvų. Šių iškilių asmenybių mestas iššūkis „pasaulietinio gyvenimo teikiamoms grožybėms“ – pavyzdys sekėjams, formuojantiems Rytų Azijos kultūroms būdingo asketiško *geidō* (Meno kelio) idealą.



Fujiwaros Teikos portretas. Apie 1239 m. Spalvotas tušas, popierius

Jo šalininkai, skirdami savo gyvenimą meninėms vertybėms kurti, šiam pasirinkimui suteikia vos ne religinę priartėjimo prie Absoliuto prasmę. Meno kelio ideologijos kūrimas liudija, kad dzen estetinėje sąmonėje ryškėja naujas ypatingos meninės veiklos reikšmės suvokimas, kuriai verta skirti gyvenimą.

Įtakingas naujo Meno kelio idealo reiškėjas buvo Fujiwaros Shunzei sūnus Fujiwara Teika (1162–1241), kuris, nuo vaikystės globojamas tėvo, anksti pradeda garsėti kritiniu protu, subtiliu estetiniu skoniu ir įstabiomis *tanka* eilėmis. Jis – kokybiškai naujos „minties poezijos“ pradininkas, savo eilėmis atskleidęs nepaprastų filosofinių praregėjimų gelmes ir įvairiapusio talento jėga nustelbęs tėvo šlovę.

Netgi rašydamas *tanka* eiles tradicinėmis gamtos grožį aukštinančiomis temomis, suteikia joms ypatingus, tik jam būdingus atspalvius, giliamintišką, poezija alsuojančią dvasią. Nepasiduodamas išorinės formos žavesiui, Fujiwara Teika subtiliai perteikia savo jautriausius išgyvenimus, todėl jo poezija nepralenkiamą jausmų tyrumu, filosofišku, metaforų ir įvaizdžių tikslumu, neišsakomumo poetika.

Ilgainiui Fujiwara Teika tampa oficialiu imperatorių rūmų poetu (1200) ir visuotinai pripažintu autoritetu estetikos, meno kritikos ir poezijos srityse. Jis sudarė šias antologijas: „Naujas

senovės ir naujų Yamato dainų rinkinys“ (1206), „Geriausios šiuolaikinės eilės“, „Šimtas šimto poetų eilių“, skelbė savo poezijos rinkinius.

Nuo 1215 m. dar labiau garsėja itin mėgstamomis elegantiškomis *ushin* stiliaus *tanka* eilėmis. Subrendusio Fujiwaros Teikos pasaulėžiūrą ir kūrybą vis labiau veikia dzen.

Teoriniuose veikaluose „Apie eilių kūrimą“, „Šviesaus mėnulio užrašai“, dialoguose, kritiniuose straipsniuose, įvaduose į antologijas jis atsiskleidžia kaip autoritetingiausias japonų kalba rašomos *waka* poezijos teoretikas, nuosekliai ginantis estetinę tautinių poetinių tradicijų vertę. Jis plėtoja paveikias *honkadōri*, *ushin*, *kokoro*, *yōen* teorijas, mokymą apie dešimt poezijos stilių, gvildena tradicijų ir naujovės, turinio ir formos, meninės kūrybos proceso, vidinės kūrinio esmės, estetinės užuominos ir kitas problemas.

„Siekdamas išsaugoti reikšmingiausius klasikinės poetinės tradicijos laimėjimus, – rašo S. Hisamatsu, – Fujiwara Teika visiems laikams apibrėžia japoniškų eilių kanonus. Jo požiūris turi poveikį ne tik tiems poetams, kurie gilinasi į jo poetikos principus, bet ir visai japonų tautai. „Šimtas šimto poetų eilių“ yra pati populiariausia antologija, kurią Japonijoje kiekvienas moka mintinai. Fujiwara Teika dalyvauja sudarant paskutinę ir populiariausią iš visų didžiųjų antologijų – „Naujas senovės...“, redaguoja visus pagrindinius Heian epochos literatūros kūrinius. Mūsų suvokimas apie šią didingą epochą tam tikra dalimi yra paženklintas jo skonio“ (Sources..., 1958, t. 1, p. 188).

Plėtodamas Ki no Tsurayuki idėjas Fujiwara Teika gina *waka* poezijos savitumą ir estetinę vertę. Jo pasaulėjautai būdingas klasikinės poezijos kultas, raginantis estetikus ir menininkus laikytis tradicijų, kurios yra neišsenkamas kūrybinio įkvėpimo bei autentiškos kūrybos šaltiniai. Todėl nestebina ir jo neigiamas požiūris į amžininkų poeziją, kurioje regi daug savitikslių originalumo ieškojimų bei paviršutiniško įmantrumo.

Savo tikrosios *waka* poezijos teorijoje Fujiwara Teika nurodo svarbiausią *honkadōri* (sekimo senovės poezija) principą, kurio esmė – naujus jausmus išreikšti „senais“ žodžiais ir įvaizdžiais. Traktate „Apie eilių kūrimą“ jis rašo: „Išreiškiant jausmus originalumas būtinas. Prasmingų žodžių reikia ieškoti klasikinėje poezijoje, sekant geriausių praeities meistrų stiliumi, o pastaruoju metu atsiradusių poetinių įvaizdžių geriau atsisakyti“ (Fujiwara Teika, 1958, t. I, p. 188). Jis iškelia naują – *yōen* (kerinčio grožio) idealą, kurį siekdami įgyvendinti suklumpa netgi didžiausi poetai.

Fujiwara Teika, plačios humanitarinės erudicijos asmenybė, supama antikiniškų nuotaikų, pripažįsta būtinybę pažinti turtingas poetines kinų tradicijas. Jis dievina kinų Tang epochos poeziją, ypač „nepriylgstamą Bai Juyi (Po Chu-i)“, kurį siūlo įdėmiai gvildinti kiekvienam poetui. Pabrėždamas kinų poezijos sugebėjimą „praskaidrinti sąmonę“, Fujiwara Teika ragina skolintis iš jos žodžius ir idėjas nurodydamas, kad, nepiktinaudžiaujant tokiomis meninėmis išraiškos priemonėmis, *waka* poezijai galima „suteikti savitą aromatą“.

Teoriniuose veikaluose Fujiwara Teika daug kalba apie dešimt *waka* poezijos stilių, iš kurių išskiria keturis pagrindinius: 1) gilaus sugestyvumo, 2) tobulo atitikimo, 3) grakštaus grožio ir 4) minties gelmės. Aukščiausiu iš jų vadinamas *ushin* (minties gelmės) stilius, kuris yra „tobuliausias *waka* kvintesencijos išikūnijimas“. Iki šiam stiliui būdingų meninių aukštumų, arba, kitais žodžiais tariant, „pavyzdinės“ poezijos idealo, gali pakilti tik didžiausi talentai.

„Minties gelmės kupiną *waka*, – rašo dzen estetikos tradiciją plėtojantis Fujiwara Teika, – galima tikėtis sukurti tik tada, kai pasiekiami absoliuti dvasinė rimtis ir giliai panyrama į vidinės harmonijos būseną“ (Fujiwara Teika, 1981, p. 82).

Ushin stiliaus virsmas tikrosios poezijos požymiu ir idealu jo estetikoje yra simptomiškas reiškiny, atspindintis esminius pokyčius, vykstančius poetinėje viduramžių sąmonėje. Heonistinius Heian epochos idealus Kamakuros epochos estetikoje ir poezijoje išstumia nauji intravertiški dzen idealai. *Ushin* principas įgauna vis universalesnę prasmę ir tęsia savo pergalingą žygį japonų tradicijos estetikoje bei mene. Jis tampa vienu svarbiausių meno kūrinio vertės kriterijų, kuriuo remiantis galima atskirti gerą kūrinių nuo blogo, kadangi tobuliausiomis eilėmis laikomos minties gelmės kupinos eilės.

Gvildenamų idėjų kontekste savaime suprantamas Fujiwaros Teikos teiginys, kad *ushin* principą tikslinga taikyti kuriant visų kitų stilių poeziją, nes nesvarbu, kokio stiliaus kūrinys, bet jei tik jame nebus išreikštos *ushin* ir glaudžiai su „minties gelme“ susijusi *kokoro* (vidinė daikto ar reiškinių esmė, jo šerdis), kūrinys bus paviršutiniškas.

Vadinasi, tikrai meniškose *waka* eilėse „pirmiausia turi glūdėti *kokoro* gelmė, didingumas (poetinis patosas) ir sumanumas (retorinė technika) su gausiai besiliejančiais estetiškais žodžiais, kad kilniu grakštumu galėtų iškilti visa poetinė „figūra“ (*sugata*)“ (*Ten pat*, p. 82). Kita vertus, jos turi išsaugoti tradicinei japonų poezijai būdingą „grakštų švelnumą ir subtilų jautrumą“. Tai įpareigoja sąmoningai vengti grubių ir šiurkščių žodžių, kurie trukdo įprasminti *yōen*.

Tobuliausiomis *waka* eilėmis Fujiwara Teika laiko tokias, „kurios, iškildamos virš visų polinkių, nurodančių jų priklausomybę vienam kuriam iš dešimties stilių, apima visų jų bruožus ir kartu skleidžia įtaigų aromatą“ (*Ten pat*, p. 82). Jose turi organiškai jungtis turinys ir forma, t. y. harmoningai susilieti *kokoro* išraiška su meistriškai parinktais žodžiais.

Kalbėdamas apie tobulų eilių kūrimą, Fujiwara Teika remiasi tėvo mintimi, kad „poetas turi rinktis tokius žodžius, kurie natūraliai išsilieja iš jo dvasios gelmių“. Patys žodžiai neturi patraukti suvokėjo dėmesio, kadangi, anot dzen mokymo, jie yra tik „išorinis giluminės esmės apvalkalas“, o tikroji meninė tiesa, kuri reiškiasi mintimis, prisodrinančiomis eiles, atsiskleidžia už žodžių ribų.

Čia matyti ir vienas pagrindinių skiriamųjų tobulo meno bruožų – sugebėjimas sukelti poetinį atgarsį suvokėjo dvasioje. Įgyvendinant šį tikslą, daug veiksmingesni klasikinės

poezijos nudailinti, it apaugę ypatingu, tik jiems būdingu dvasiniu turiniu seni žodžiai, įvaizdžiai, simboliai, metaforos, kuriuos, meistriškai panaudodamas kūrybai, poetas gali sukelti patrauklų efektą ir sukurti savitą regimų vaizdinių ryšių grandinę, lemiančią *yōen* idealo įprasminimą.

Fujiwara Teika aukština estetines užuominas, neišsakymo reikšmingumą. Poetas, jo nuomone, pradėjęs mintį, turi sugebėti taip meistriškai ją nutraukti, kad suvokėjo vaizduotėje susidarytų turtinga užuominų erdvė. Kita vertus, autentiškai kūrybai būtinas dvasios tyrumas, kadangi tikroji minties gelmė nepasiekiamo, kai sąmonė sujaukta, užteršta nešvariomis mintimis ir vaizdiniais.

Tobuliausi kūriniai, įprasminantys *yōen* (kerinčio grožio) idealą, sukuriama tada, kai praskaidrėja dvasia, panirstama į rimties būseną, o psichinis poeto susikaupimas pasiekia tokį laipsnį, kada „eilės pradeda lieti tarsi savaime“. Fujiwara Teika šitaip apibūdina tobulo meno kūrinio atsiradimą. Taigi jo meninės kūrybos koncepcija plėtojasi veikiamą džen estetikos tradicijų.

Kaip ir daugelis džen estetikos šalininkų, Fujiwara Teika deklaruoja reiklumą sau, savi-kritiškumą ir kuklumą vertindamas savo talentą bei pasiekimus. Viename laiške mokiniui jis vadina save „senu neišmanėliu“ ir negailestingai kerta, kad „vargu ar gali teigti, jog kaip reikiant suvokia nors vieną *waka* poezijos problemą“, o visos jo „sukurtos eilės yra tiesiog prastos“, todėl retai kada „be abejonių širdyje jis ryžtasi jas pateikti publikai“. Ši viena genialiausių japonų kultūros asmenybių remiasi senovės išminčiaus žodžiais: „Kuo arčiau kalno – tuo aukštesnė atrodo viršūnė“.

Gyvenimo saulėlydyje, perrašydamas jį žavėjusio milžiniško Murasaki Shikibu romano „Genji apysaka“ penkiasdešimt keturias dalis, Fujiwara Teika 1225 m. dienoraštyje užrašo: „Net jei tai yra pagražintos vaizduotės vaisius, jis sukurtas genijaus. Vadinasi, belieka žavėtis“ (Kato, 1985, t. 1, p. 281).

Senatvėje iš savo kūrybinės patirties aukštumų žvelgdamas į meninės kūrybos problemas, Fujiwara Teika pateikia daug vertingų patarimų jauniems poetams, ragindamas juos atidžiai įsižiūrėti į *ars poetica* įvaldymo subtilybes. Įtvirtinant pradedančiojo poeto talentą, labai svarbu mokytojas, kuris turi rūpestingai saugoti mokinį, kad tas neišklystų iš kelio, nes jei įvairiais gabumais apdovanotas mokinyš paklus valios impulsams, jo kūryba gali pakrypti klaidinga linkme.

Kiekvienas poetas, atsižvelgdamas į savo prigimtį, vartoja savitas meninės išraiškos priemones, todėl iš visų dešimties poezijos stilių jam reikia pasirinkti tokį, kuris labiausiai atitiktų individualius meninius polinkius.

„Kad ir kaip poetas būtų pamėgęs vieną stilių, kuriam jis yra gabus iš prigimties, – rašo Fujiwara Teika, – jam šito stiliaus nevalia primetinėti kitiems (gal jis jį prigimčiai visai netinka), nes taip elgdamasis tik sudarys papildomų sunkumų ir pavojingų kliūčių kitam poetui

kurti *waka* eiles. Tik tada, kai mokinys yra nuodugniai susipažinęs su savo eilių prigimtimi, mokytojas jam turėtų parinkti vieną iš anksčiau minėtų dešimties stilių. Nereikia priminti, kad nesvarbu, koks būtų pasirinktas stilius, dorumas ir sąžiningumas turėtų būti tie principai, kuriais visada reikėtų vadovautis“ (Fujiwara Teika, 1981, p. 91).

Gvildendamas meninės kūrybos psichologijos subtilybes, Fujiwara Teika išpėja poetą, kad vengtų sudėtingų temų, staigių minties posūkių, nes tokios eilės gali sužlugdyti talentą, palaužti pasitikėjimą savo jėgomis. Kita vertus, jam pavojinga kurti prievartaujant save, nes tuomet nualinami jausmai ir dvasia, gali atsirasti pasibodėjimas poezija, o „sukurtos eilės bus amorfiškos ir negyvos“.

Nepajėgiančiam kurti *ushin* stiliaus „eilių su mintimis“ Fujiwara Teika pataria pradėti kūrybos procesą nuo lengvesnių temų, motyvų, kurie, nepretenduodami į filosofinę minties gelmę, skambės elegantiškai ir gyvai. Vėliau, poetui įsitraukus į meninę kūrybą, sąmonės užtemimas išsisklaido ir praskaidrėjusi sąmonė lengviau pasinaudoja savo kūrybinėmis galiomis.

Ir pagaliau svarbiausias dalykas siekiant tobulos *tanka* poezijos aukštumų ir *yōen* (kerinčio grožio) idealo – įvairiapusis poeto išsilavinimas, reikšmingiausių kinų ir senovės japonų poezijos stilių, ypač *Man'yōshū*, įvaldymas.

„Kai, ilgai mokiusis ir užsiėmus pratybomis, tobulai perprantama *waka* poezijos dvasia ir stilius, tada manoma, kad poetas yra gerai susipažinęs su *Man'yōshū* stiliumi, kurio neįvaldžius negalima jo laikyti apsišvietusiu poetu“ (*Ten pat*, p. 81). Įvairiapusis išsilavinimas, minties gelmė, geriausių meninių praeities tradicijų priėmimas čia aiškinami kaip pagrindinės prielaidos, leidžiančios talentingam poetui mėginti įprasminginti *yōen* idealą.

Taigi Fujiwaros Teikos kūryba tapo svarbiu dzen tradicijos poezijos ir estetinės minties brandimo reiškiniu. Jo estetiniai traktatai prilygsta universaliems praktiniams meno filosofijos vadovėliams, todėl juos daugelį šimtmečių idėmiai studijavo teoretikai ir menininkai. Šios iškilios asmenybės gyvenime ir kūryboje įprasmingas *geidō* (Meno kelias) tampa daugelio didžiųjų dzen pakraipos menininkų gyvenimo bei meno filosofija.

MUROMACHI EPOCHOS ESTETINĖS KULTŪROS SKLAIDA

Muromachi epocha ir Nijō Yoshimoto *renga* poezijos estetika

Naujos Muromachi epochos kultūros raidą lydėjo socialiniai sukrėtimai ir tolesnė Kamakuros epochoje atsiradusių kultūros, estetinės minties ir meno formų japonizacija. Po 1333 m. šalyje įsigalėjęs Ashikagų klanas perkelia valstybės sostinę į greta Kyōto esantį Muromachi miestą. Jame įsikuria Ashikagų šiogunų rezidencija. Tai ir nulėmė Muromachi epochos (1333–1568) pavadinimą. XIV a. šalį niokoję karai tęsėsi ir beveik visą XV amžių.

Nors samurajai nevertino rafinuotos aristokratijos kultūros ir jos gyvenimo stiliaus, *Muromachi kultūra, estetišiai idealai, meno formos apima dvi anksčiau susiklosčiusias tendencijas: 1) rafinuotą aristokratišką Heian ir 2) atšiaurios formos, kupiną vitališkos energijos samurajiškąją Kamakurą*. Subrendusi samurajų kultūra ilgainiui praranda šiurkštų žemišką pobūdį ir, vis labiau sekdamas savo *par excellence* idėjiniais priešais, perima ištaigingą aristokratų gyvenimo stilių, jų kultūros, estetikos, meno bruožus, o imperatoriaus rūmai ir juose besispiečianti aristokratija praranda anksčiau turėtą prestižą bei galią.

Provincijoje esančių dvarų, žemių ir apskritai ekonominių jos išteklių kontrolę perima šiogunų vietininkai kilmingi samurajai, kurie tampa visagaliais provincijų viešpačiais. Išsilavinęs samurajų luomas skleidžia kultūros šviesą po tolimiausius Japonijos pakraščius. Kultūra, švietimas, estetinių ir meninių vertybių kūrimas, buvę išskirtine aristokratijos bei vienuolynų teise, pastebimai apima ir kitus socialinius luomus.

Muromachi epochoje vėl aktyvėja prekybiniai ir kultūriniai šalies ryšiai su Kinija, kuri po įstabaus Song kultūros pakilimo išgyvena sunkių socialinių sukrėtimų metą. Į Japoniją emigruoja intelektualai ir menininkai, kurie nenorėjo susitaikyti su mongolų užkariautojų peršamais papročiais bei gyvenimo normomis.

Du kartus – 1274 ir 1281 m. – galingiems taifūnams nuniokojus didžiulius mongolų ir kinų laivynus su kariuomene, japonai išvengė užkariautojų įsiveržimų. Ekonominiai ir kultūriniai ir meniniai šalies santykiai su Kiniją užgrobusia mongolų Yuan dinastija susilpnėja. Japonijos valdovai Muromachi epochoje nuosekliai stiprina šalies karinę bei ekonominę galią. 1368 m. Kinijoje, nuvertus mongolų dinastiją, įsigali nauja Mingų dinastija, kuri skatino gaivinti tautinius Tang bei Song epochų kultūros idealus. Mongolų valdymo metu nutrūkę Japonijos ir Kinijos ekonominiai bei kultūriniai ryšiai greit atkuriami ir Tekančios Saulės šalį vėl gaivina kinų kultūros įtakos.

Valdant Ashikagų klanui, dzenbudizmas faktiškai tapo oficialiąja šalies religija, o dzen vienuoliai įsiviešpatavo įvairiose mokslo, kultūrinio ir meninio gyvenimo srityse. Šiais neramiais



Auksinis paviljonas. XV a. pr.

laikais, išsaugoję sąlyginę neutralitetą pilietiniuose galingų feodalinių klanų karuose, turtingi džen vienuolynai tapo pagrindiniais kinų mokslo, estetinės minties, meno bei klasikinio išsilavinimo sklaidos židiniais. Džen vienuolių valdomoje Ashikagų filosofijos mokykloje 1550 m. buvo 3000 mokinių iš įvairių Japonijos provincijų. Atokiausiuose džen vienuolynuose buvo dėstomi ne tik su religija susiję, bet ir kiti dalykai, aprėpiantys pagrindines humanitarinės kultūros, estetikos, praktinio gyvenimo bei meno sritis.

Lygindami dženbudistinių estetinių idealų stipriai paveiktą Muromachi epochos meną su krikščioniškuoju Vakarų menu, dėl ryškių estetizmo tendencijų ir „Meno kelio“ įtakos ideologijos stiprėjimo Japonijoje regime didesnę meno savarankiškumą religijos atžvilgiu nei krikščioniškoje Europoje, kur menas dar neatsiejamas nuo religijos. Japonijoje dėl „Meno kelio“ ideologijos neretai *menas traktuojamas kaip aukščiausia vertybė ir autentiškiausia intelektualios asmenybės kūrybinės raiškos forma*.

Šiuo karų ir suirucių metu, griūnant tradicinėms institucijoms, ilgamasi idealizuojamos praeities, domimasi Naros ir Heian epochose klestėjusiomis estetinėmis idėjomis bei meno formomis. Atsinaujina potraukis kupiniems ekstaziškos meilės gamtai ir spontaniškų dvasios

polėkių idealams, kurie, plintant asketiško budizmo ideologijai, nebuvo užmiršti. Praeities kultūros, tradiciniai estetiniai idealai ir meno formos įgauna žavesio, domina rūmų aristokratiją bei menininkus. Regimas didžiulis susidomėjimas poezija, renkamos ir pakartotinai spausdinamos didžiųjų praeities poetų eilės, vyksta poezijos turnyrai, diskusijos.

Skirtingai nei Kamakuros epochos poezijos ir literatūrinės estetikos korifėjus Fujiwara Teika, kuris savo teoriniuose veikaluose pagrindinį dėmesį kreipė į universalias estetikos, meno psichologijos problemas, kito įtakingo jau Muromachi laikotarpio teoretiko Nijō Yoshimoto (1320–1388) estetinė koncepcija apibendrina techninius naujo *renga* poezijos žanro raidos dėsningumus.

Dėl tradicinių poezijos formų evoliucijos XIV a. *tanka* poezija įgauna naują žaismingos, spontaniškos poetinės improvizacijos pavidalą ir vis labiau formalizuojama bei estetizuojama. Taigi, veikiant analogiškomis poetinėms kinų tradicijoms, atsiranda naujas, kompoziciniu požiūriu dvilypis poetinis žanras *renga*, arba „sunertos eilės“. Jos susideda iš pradinio trielio *hokku*, atspindinčio *renga* dvasią, kadangi pateikia pagrindinę eilių temą, vyraujančius motyvus, toninę sandarą, vidinį ritmą, kuriais turi remtis kiti poetinės vakaronės ar turnyro dalyviai, ir dveilio, spontaniškai sukurto kito poeto, turinčio (pagal *renga* estetikos reikalavimus) rasti „emocinį atgarsį“ *hokku* pateiktoms temoms, ritminėms struktūroms, nuotaikoms.

Poetinių turnyrų ir vakaronių metu *renga* estetikos žinovai labiausiai vertino poetinės improvizacijos spontaniškumą, sukūrimo greitį, grakštumą, potekstės ir *yūgen* (slėpiniojo grožio) įsikūnijimo gelmę, sugebėjimą maža poetine asociacija išreikšti prasmę. *Renga*, kaip yra sakęs M. Ueda, skleidžiasi analogiškai gyvenimo ritmui „su jam būdinga nepastebima, atrodančia chaotiška įvykių kaita, netikėtais jų posūkiais. Gyvenimas taip pat nenumatomas, kaip ir *renga*“ (Ueda, 1967, p. 53).

Stiprėjant džen asketiškų idealų įtakai, daugiasluoksnių elegiškų asociacijų kaita formuoja ypatingą vidinio susikaupimo ir liūdesio kupiną aplinką, kur grožis įgauna naujų dramatiškų atspalvių. Keičiantis šioms sunkiai fiksuojamoms elegiškomis nuotaikoms bei asociacijoms, atsiskleidžia vėlyvosios Muromachi epochos *renga* poezijos savitumas, kuriama sudėtinga dženbudistinių simbolių, metaforų visuma, konkrečios metaforiškos meninių vaizdinių sistemos, padedančios išreikšti emocines žmogaus būsenas, atitinkančias būdingus paskirų metų laikų bruožus. *Renga* poezija itin suklesti XIV–XV a., o pirmoji šio poetinio žanro antologija paskelbiama 1499 m.

Kadangi Muromachi epochoje poetinės formos plėtojasi ir darosi sudėtingesnės, prireikia kokybiškai naujų estetinių traktatų, kuriuose pagrindinis dėmesys būtų kreipiamas į meninės išraiškos priemones ir technines kūrybinio proceso subtilybes. Tipiški tokio pobūdžio estetikos veikalai yra XIV a. pabaigoje parašyti Nijō Yoshimoto traktatai („Naujos Ōano meto taisyklės“ ir „Pokalbiai Tsukuboje“).

Juose teoriškai grindžiama estetinė *renga* poezijos vertė ir plačiai gvildenami techniniai „sunertų eilių“ kūrimo principai. Teoretiko nuomone, poetinė *renga* forma daugelio žmonių gyvenimo patirtį, išmintį ir išgyvenimus atskleidžia daug įvairiapusiškiau bei nuodugniau, nei tai pajėgia padaryti atskiras žmogus. Sudėtingiausiu *renga* estetikos elementu jis laiko atskirų „sunertų eilių“ sudedamųjų dalių vientisumo išsaugojimą, poetų sugebėjimą taip užbaigti poetinę parafrazę, kad, nepaisant nuolatinės kaitos, liktų vidinis sąryšingumas ir grakšti, žaisminga forma.

Estetinę *renga* poezijos vertę Nijō Yashimoto tiesiogiai sieja su poetiniu kūrėjų talentu, nuojaautos galia, individualaus stiliaus bruožais ir techninių subtilybių įvaldymu. „Sunertų eilių“ kūryba remiasi vaizdinio daugiaprasmiškumo bei *emocinio atgarsio* principais: pirmąpradį leitmotyvą pratęsia trieilis, kuris yra tarsi ankstesnio dvieilio atgarsis. Prie vieno poeto sukurto *viršutinio* eilėraščio (17 skiemenų) kitas poetas prijungia *žemutinį* (14 skiemenų) ir atsiranda išbaigta *tanka* (31 skienu) poetinė forma. Čia regime perėjimą į kitą emocinio atgarsio pakopą, kuomet vėlesnė poetinė asociacija nuolatos remiasi ką tik prieš tai išsiskleidusia.

Renga poetinės formos ypatumas tas, kad kiekviena iš minėtųjų sunertų į poetinę grandinę porų gyvena savitą gyvenimą. Visą grandinę gali sudaryti dešimtys, šimtai tokių porų, kurias tarpusavyje sieja ta pati nuotaika, artimų motyvų ir asociacijų sąveika. Vienas motyvas skatina kitą, asociacijų, prasmės ir vaizdinių įvairovės lauką plėsdamas iki begalybės, taip viena grandis nuolatos perauga į kitą ir atskiros dalys susilieja į visumą.

Čia negali būti jokių išankstinių taisyklių, kurių nereikėtų paneigti. Poeto nuojauta, asociatyvus mąstymas gali visai netikėtai pakreipti meninę mintį. Nijō mano, kad *renga* poezijos tikslas – „seną gerai pažįstamą tiesą išreikšti nauja menine forma“ ir kartu atgaivinti atmintyje tai, kas jau žinoma. Tikrasis menas, jo įsitikinimu, visuomet išsaugo tam tikrą nekintamą konstantą, o „keičiasi tik žodžiai ir stilius“.

Svarbi vieta Nijō Yoshimoto estetikoje tenka *vaizdinio esmės, ar pagrindinio tikslo*, perteikimo teorijai, kuri svarbiausiais savo principais yra artima jo amžininko Zeami plėtojamai *monomane* (pamėgdžiojimo) koncepcijai. Geriausių praeities poetų kūrybos panaudojimą ir įdėmų pasaulio stebėjimą bei jame besiskleidžiančių grožio apraiškų pamėgdžiojimą jis laiko pagrindine autentiškos kūrybos prielaida, padedančia sukurti laiko išbandymus atlaikančius meno kūrinius. Nijō Yoshimoto plėtojama estetinė teorija savitai pagrindė dzenbudistinę visų būties reiškinių nepastovumo ir nuolatinės kaitos idėją. „Įsigilinę į poetinę *renga* formą, – rašo jis, – išvysite, kad vienas eilėraštis natūraliai pratęsia kitą, atspindėdamas didžiąją daiktų įvairovę; vieni pražysta, kiti vysta, vieni spinduliuoja džiaugsmą, kiti apsiniaukia liūdesiu, tačiau viskas yra greta ir visą laiką juda. Tai yra mūsų pasaulio *dao*. Praeitis tampa dabartimi, pavasaris – rudeniu, gėlės – pageltusiais žiedlapiais, viską nusineša nesustabdoma laiko tėkmė. Todėl toks nenumaldomas laiko tėkmės pojūtis“ (Ueda, 1967, p. 52).

Renga poezija šio žanro teoretikų traktuojama kaip džen idėjų ir dvasingumo populiarinimo priemonė tarp pasauliečių. Jos improvizacinis perdėm išorinis žaidybinis pobūdis vėliau paskatino substancionalesnės žmogaus vidinį pasaulį aukštinančios poezijos atgimimą.

Zeami Nō teatro estetika

Iš daugelio tradicinių Japonijoje atsiradusių teatro formų estetinių principų įtaigumu ir poveikiu išsiskiria *nō* (*nōh* – malonumas, mokėjimas, meistriškumas) teatras. Jo iškilimui vėlyvaisiais viduramžiais lemiamą įtaką turėjo džen idėjos. Jos stipriai veikė estetinę žymiausio *nō* teatro teoretiko, dramaturgo, aktoriaus, režisieriaus, daugelio populiarių pjesių autoriaus Zeami Motokiyo (arba Seami, 1363–1443) koncepciją, kuri apibendrina ir kanonizuoja XIV a. pabaigoje susiformavusius *nō* dramos principus. „Drama, – rašo autoritetingas japonų teatro žinovas Donaldas Keene, – yra ta literatūros sritis, kuri Japonijoje, kaip jokioje kitoje šalyje, pasiekė neprilygstamą grožį, įvairovę ir sulaukė didžiulio dėmesio Vakaruose“ (Keene, 1977, p. 47).

Savitos *nō* dramos atsiradimas siejasi su Zeami tėvo, garsios aktorių trupės vadovo ir pagrindinio aktoriaus Kan’ami Kiyotsugu (1333–1384) veikla. Suvienijęs anksčiau gyvavusių klajojančių trupių estetinius principus, jis vaidina jau nuo X a. Japonijoje žinomus pabrėžtinai sąlygiškus *sarugaku* (beždžionės muzikos) žanro spektaklius, kuriuose susipina pantomimos, akrobatikos, ritualinių šokių, kaukių teatro, gestų bei mimikos elementai.

Paskiri Tolimųjų Rytų teatro istorijos tyrinėtojai teigia, kad ši sintetinė teatro forma kilo iš Kinijos, tačiau tai įrodyti sunku. *Nō* teatro estetikos tapsmą neabejotinai paveikė ir XIII–XIV a. klestėjusi kita konkuruojanti *dengaku* (lauko muzikos) teatro pakraipa, išsirutuliojusi iš įvairių ritualizuotų rudens žemdirbystės švenčių. Šis teatras atliko nedidelės apimties pjeses, kuriose buvo įvairių šokių ir dainavimo elementų.

Po tėvo mirties tradiciškai trupei imasi vadovauti Zeami. Tai nepaprastų gabumų, visokeriopai išsilavinusi asmenybė, puikiai pažįstanti profesines teatro paslaptis, besidominti filosofija, estetika, literatūra, muzika, daile. Augdamas teatro aplinkoje, jis nuo vaikystės atliko vaikų, jaunuolių vaidmenis, vėliau ilgą laiką vadovavo trupei, parašė daugiau nei 100 pjesių ir 24 estetikos traktatus, iš kurių iki nūdienos išliko vienuolika. Su Zeami vardu siejamas galutinis *nō* teatro estetinių principų susiformavimas bei jo iškilimas iki tikro meno lygmens.

Brandžiausių Zeami estetikos traktatų („Devynios pakopos“, „Sakmė apie stiliaus žiedą“, „Šeši principai“, „Sugrąžintas žiedas“, „Visas galias vienijanti galia“), apibendrinančių tėvo, pirmtakų bei daugelio metų asmeninės kūrybos patirties rezultatus, problematika apima ne tik teatro meną, bet ir gvildena beveik visas pagrindines džen estetikos nuostatas.



Aktorius su vėduokle

Tai tarsi profesionalių menininko paslapčių sąvada, padedantys tobulinti dramaturgo, režisieriaus, *shite* (pagrindinių vaidmenų atlikėjo) ir kitų teatro meno specialistų meistriškumą. Tokią estetinių traktatų paskirtį lėmė saviti viduramžių raidos bruožai, kai trupės vadovas dažniausiai buvo ir dramaturgas, ir režisierius, ir pagrindinių vaidmenų atlikėjas.

Pagal viduramžių „slaptąsias tradicijas“ profesiniai estetikos traktatai buvo uždaro cehinio pobūdžio. Juos didžiai vertino ir perduodavo saugoti vienos trupės vadovas ar geriausias aktorius kitam, vertam šio pasitikėjimo. „Slaptųjų tradicijų“ būtinumą Zeami grindžia tuo, kad žiūrovus galima sėkmingai žavėti tuomet, kai jiems lieka nežinomos cehinės paslaptys.

Estetinė Zeami teorija formuojasi stipriai veikiama dzen estetikos idealų. Japonų estetikos minties istorijoje ji išsiskiria neregėtu filosofiskumu, aukštu teorinės minties lygiu, gvildenamų idėjų vientisumu ir universalumu. Iš dzen Sōtō mokyklos Zeami perima asketiškumą, santūrumą, *satori* teoriją, meditacinius psichologinius ir auklėjimo sistemos metodus, įsitikinimą, kad esmė gali būti išsakoma tik glausta paprasčiausių sąlygiškų simbolių kalba. Šios dzen minimalistinės nuostatos lemia pabrėžtiną *nō* teatro estetikos asketiškumą, sterilumą, buitiškumo vengimą ir esmės ilgesį.

„Spalvų požiūriu, – rašo Toshihiko Izutsu, – *nō* drama nepaneigiamai yra chromatinės gausos pasaulis. Tačiau per šią polichrominio spindesio išorę tokio genijaus, kaip Zeami (1363–1443), tikrojo *nō*, kaip meno pagrindėjo, žvilgsnis buvo nukreiptas į juodai baltą pasaulį.

Jo dėka *nō* dramos ir šokių žiedas visiškai išsiskleidė toje dvasinės gelmės dimensijoje, kur visos spalvos turi būti redukuojamos į monochrominį paprastumą“ (Izutsu, 1991, Nr. 28–29, p. 83).

Nō teatro estetikos sterilumas ir griežtumas tiesiogiai susijęs su Muromachi epochoje vyravusios samurajų ideologijos rigorizmu. Tuo tikriausiai paaiškinamas didžiulis *nō* teatro populiarumas tarp samurajų aukštuomenės. Tačiau, skirtingai „nei šiurkščioje samurajų etikoje, estetinis *nō* griežtumas atsirado dėl subtilios kanonizuotos aktorinio meno plastikos, neretai stipriai veikiant žiūrovų pasąmonę“ (Yamaguti, 1990, p. 205).

Vizuališkumas ir pabrėžtinai santūrus apipavidalinimas visuomet sudarė *nō* teatro estetikos esmę, todėl šiems estetišiems reikalavimams tarnavo visi pagrindiniai teatro komponentai. Muromachi epochoje galutinai susiklosto kanoniški *nō* teatrų scenų statybos, dekoracijų įrengimo, apipavidalinimo, drabužių, kaukių, muzikinio akompanimento, aktorių vaidybos ir kiti reikalavimai. Spektakliai dažniausiai vykdavo po atviru dangumi degant laužams, o vėliau specialioje teatro scenoje šviečiant alyvos šviestuvams. Tokiam apšvietimui buvo pritaikytos spektaklių dekoracijos, kostiumai ir ypač kaukės, kurių tipažus atspindinčios išraiškos keitėsi priklausomai nuo apšvietimo pobūdžio, intensyvumo ir krypties.

Vizualinis *nō* spektaklio akcentas yra prabangus ir kupinas simbolinės prasmės pagrindinio aktoriaus *shite* kostiumas bei kaukė. Tai dvi svarbiausios *nō* teatrų trupių relikvijos, kurios turėjo vos ne magišką ritualinę prasmę, buvo rūpestingai saugojamos ir perduodamos iš kartos į kartą.

Shite kostiumas spektaklyje buvo svarbiausias dinamiškas dekoratyvinis elementas, neatšiejama jo scenografijos dalis. Daugybė kostiumą sudarančių detalių kaupia informaciją apie jį dėvintį herojų. Pavyzdžiui, tauriausiomis laikomos balta ir raudona spalvos simbolizuoja dievybes, kilnius kilmingus herojus, gražias moteris. *Waki*, atliekančio piligrimo arba dvasininko vaidmenį, kostiumas išsiskiria tipažui būdingais santūriais rudais ir mėlynais spalviniais tonais. Dryžuoti arba languoti farsus atliekančių aktorių kostiumai akis traukia rėksmingomis spalvomis. Tas pats kostiumas priklausomai nuo dėvėjimo pobūdžio, papildomų ikonografinių elementų gali įgauti gausybę įvairiausių prasių.

Nō teatrui nepaprastai svarbi nedidelė, nevysiškai aktoriaus veidą uždengianti kaukė, kuri yra ne antrininkas, o tarsi tikrasis personažo veidas, perteikiantis jautriausius jo išgyvenimus ir dvasios pokyčius. Pagrindinio herojaus *shite* kaukės sukūrimas bei jos plastinės išraiškos galimybių panaudojimas reikalavo iš aktoriaus išskirtinio meistriškumo, kadangi siauros akių skylutės leido jam regėti tik labai ribotą sceninės erdvės lauką ir kėlė daug problemų bendraujant su partneriais. Todėl laisva ir natūrali vaidyba su kauke reikalavo iš aktoriaus subtilaus sceninės erdvės jausmo, dėmesio partneriams bei patirties.

Kita vertus, gera kaukė, priklausomai nuo aktoriaus judesių scenoje, apšvietimo kampo, galėjo žaibiškai keisti liūdesį į džiaugsmą, susirūpinimą ar kitą nuotaiką. Kaukė spektaklio

metu tarsi pradeda su žiūrovu kalbėti savo sąlygiška kalba, kurią papildo sudėtingos kano-
niškos judesių ir gestų sistemos.

Nō kaukės ir kostiumai, atitinkantys vaizduojamąjį personažą, sceniniai judesiai, ges-
tai, kalbos maniera papildomi būgnų garsais bei fleitos melodijomis. Įeiti į nō, o vėliau ir
į *kabuki* teatrus buvo galima tik per siaurą angą, vadinamą „pelės durimis“. Šių durų per-
žengimas simbolizavo perėjimą iš kasdienės būties pasaulio į kitą – naujos dvasios būsenos
atgimimo ir „apsivalymo“ nuo pilkos kasdienybės šurmulio – erdvę, kurioje skleidžiasi ki-
toks pasaulis.

Virš grindų pakelta keturkampė stacionari scena buvo statoma iš šviesaus poliruoto
kipariso, išsaugojusio natūralių faktūrų pėdsakus, lentų. Sceną dengė ant stulpų paremtas
kraštuose lenktos formos stogas. Scena iš trijų pusių atvira, jos gilumoje dažniausiai vaiz-
duojama sena išsišakojusi pušis, simbolizuojanti pasaulio ašį, t. y. *axis mundi*, amžinybę. Tai
tiltas, jungiantis gyvus žmones su dievų ir mirusiųjų pasauliu. Choras ir orkestras yra scenos
gale bei šone. Iš kairės į sceną vedė ilgas tiltas *hashigakari*, kuriuo įeidavo į sceną ir išeidavo
aktoriai. Žiūrovų vietos – prieš sceną bei dešinėje pusėje. Sceną supo iš smėlio ir smulkių
akmenėlių plūktas takelis, greta kurio buvo sodinamos trys neaukštos pušelės.

Nō dramų tekstai trumpi, apima maždaug vieno europinio spektaklio veiksmo laiką,
tačiau pjesėje apie valandą trunka įvairūs dainavimo, šokio, pantomimos intarpai, kurie
labai svarbūs draminiam veiksmui. Nors aštuonių dešimties vyrų choras veiksmė tiesiogiai
nedalyvauja, tačiau kulminacinėse scenose kalba pagrindinio aktoriaus *shite* vardu, perteikia
jo vidinius monologus, išgyvenimus, apmąstymus, veiksmus, atpasakoja gamtos vaizdus ir
su jais tiesiogiai susijusias herojaus dvasios būsenas.

Spektaklyje itin svarbus vaidmuo tenka muzikai, kuri pradeda skambėti dar prieš pasi-
rodant aktoriams ir yra tarsi savotiška meditacinė-psichologinė treniruotė, padedanti sukurti
pageidaujamą nuotaiką. Muzikinį spektaklio foną sukuria trys skirtingo dydžio būgnai ir
vienintelis instrumentas, pajėgiantis išgauti melodingus garsus, – fleita.

Atskiri garsai ir glaustos muzikinės frazės mainosi su itin reikšmingomis pauzėmis bei
tylos akimirkomis, atveriančiomis naujų garsų pasaulius. Kontrastingi būgnų garsai lydi vi-
są spektaklį, jie tiksliai perteikia pagrindinius siužeto posūkius, kulminacinius momentus,
įvairias dramatinės kolizijas. Muzika neatsiejama nuo šokio, ritmiškų ar plastiškų aktorių
judesių, įvairių kanonizuotų gestų, pozų, kurie turi žiūrovams suprantamą simbolinę prasmę,
nusakančią emocijas, peizažo elementus ir pan.

Atliekant muzikinius pasažus ypatingas dėmesys kreipiamas į glaudžiai su muzika susi-
jusį dainuojančiojo balsą, kuriam keliamas pagrindinis reikalavimas savo faktūra, atspalviais
perteikti konkrečios pjesės, herojaus dvasios poslinkius. Todėl balsas gali būti sodrus, duslus,
užkimęs, kaip senyvo žmogaus. Į konkrečių personažų lytį, amžių ir kitas išorines savybes

rečitalį atliekantis dainininkas nekreipia ypatingo dėmesio. Jam svarbiausia perteikti intriga, kuri išgaunama kaitaliojant tempus, ritmus, intonacijas.

Tradiciniai *nō* spektakliai trunka apie 6 valandas ir apima penkias kanonine tvarka išdėstytas *yōkyoku* (dainuojamosios muzikinės pjesės): apie dievus, karį, moterį, pamišusį žmogų ir paskutinė – apie piktąsias dvasias, arba skirta konkrečiai proginei šventei.

Spektaklyje dalyvauja trijų pagrindinių amplua atlikėjai, apsirengę dekoratyviais kostiumais: 1) *shite* (pagrindinis herojus), 2) *waki* (dažniausiai klajojantis piligrimas) ir 3) *ai-kyōgen* (tarpininkas, beveik visada vietinis personažas). Iš viso pjesėje dalyvauja ne daugiau kaip keturi penki aktoriai ir choras. Religiniuose ceremoniniuose spektakliuose svarbus dievų pasaulio atstovas, pasirodantis seno išminčiaus pavidalu, ir vietinės dvasios su juodomis kaukėmis. Moterų vaidmenis atlikdavo jauni vyrai. Tai vertė aktorius subtiliai įvaldyti pozas, gracingus judesius, aprangos dėvėjimo subtilybes.

Zeami estetikos traktatuose susiduriame su estetinė sistema, apimančia mokymus apie *monomane* (pamėgdžiojimą), *yūgen* (slėpiningąjį grožį), *hana* (sceninį aktoriaus žavesį arba jo talento sklaidą), meninį stilių, meninės kūrybos procesą, estetinio auklėjimo sistemą bei kitus mažiau reikšmingus mokymus. Be įprastinio nuoseklaus idėjų dėstymo, juose aptinkame ir džen tradicijoje paplitusią dialoginio bendravimo formą, kada mokinys užduoda mokytojui jį dominančius klausimus ir laukia atsakymo.

Pagrindinis kelias, vedantis į tikrąjį meną, Zeami akimis, yra nuosekliai paveldėtos praeities tradicijos ir sekimas geriausiais meno pavyzdžiais. Šis sekimas nėra paviršutinis imitavimas, o sudėtingas ir įvairialypis reiškiny. *Monomane* Zeami estetikoje aiškinamas kaip laipsniškas aktoriaus perėjimas nuo išorinės formos prie vidinės esmės, nuo balaganiško grotesko prie glausto simbolinio vaizdinio. Meistriškas *monomane* principo įgyvendinimas reikalauja iš aktoriaus ne tik įgimto talento, tačiau ir atsidavimo menui, subtilios technikos, padedančios natūraliai persikūnyti į kuriamą vaizdinį.

„Tas, kuris įvaldė visas *monomane* formas, – rašo Zeami, – tačiau nesuvokia žiedo esmės, panašus į žmogų, renkantį dar nepažyčiusius augalus [...] Visiems medžiams ir tūkstančiams žolių būdingi saviti, nepakartojami žiedų atspalviai, tačiau ta jų esmė, kurią regime kaip žavesio apraišką, yra viena, tai – žydėjimas“ (Zeami, 1989, p. 106).

Kalbėdamas apie žiedą, Zeami turi omenyje aktoriaus talentą, suteikiantį jam galios sekant geriausiais pavyzdžiais sužydėti, t. y. natūraliai atskleisti savo kūrybines potencijas. Natūrali talento sklaida drauge su meistriškai įvaldytu pamėgdžiojimo principu atveria kelią į meno esmės *yūgen* pažinimą.

Traktate „Devynios pakopos“ Zeami plėtoja mokymą apie devynias aktoriaus meistriškumo pakopas, iš kurių tik ketvirtojoje pradeda skleistis įstabi *yūgen* dvasia, lemianti tikrąjį meną. „Pamėgdžiojimo mene, – rašo jis, – pasiekama tokia pakopa, kurioje išnyksta

noras pamėgdžioti. Asmenybė, įvaldžiusi pamėgdžiojimo meną, jau pati tampa imitavimo objektu. Dėl to išnyksta būtinybė galvoti apie panašumą su pamėgdžiojimo objektu“ (Zeami, 1989, p. 132).

Kryptingos meditacijos bei apmąstymai aktorių pakylėja į aukščiausias kūrybinio meistriškumo pakopas, kuriose jis ne tik įsijaučia į kuriamą vaizdinį, bet ir pajėgia atskleisti tą ne-regimą *yūgen* esmę, kuri yra pagrindinis *nō* teatrinio veiksmo idealas.

Yūgen principas Zeami estetikoje įgauna universalią prasmę. Jis tampa visuotiniu aktoriaus meistriškumo, jo emocinės nuostatos, spektaklio estetiškos vertės kriterijumi. *Yūgen* reiškiasi ne tik universalios pasaulėžiūrinės struktūros, žmogaus būties efemeriškumo jausmas, bet pirmiausia – santūrus sąlygiško užslėpto grožio suvokimas.

Gvildendamas *yūgen* kategorijos sklaidą Zeami estetikoje, Makoto Ueda sieja ją su iš šintoizmo išsirutuliojusia animistine koncepcija, ieškančia vidinio grožio paslaptingoje žmogaus jausmų, gamtos reiškinių, daiktų gelmėje. *Yūgen* sąvoka, „jungdama savyje aukščiausią kosminę tiesą, nuspalvinama gaudžiais pesimistiniais atspalviais, kadangi visuomet apeliuoja į liūdną žmogaus lemtį, susidūrus su kosmoso galia“ (Ueda, 1965, p. 61).

Yūgen principas Zeami estetikoje taip pat siejamas su sceninio veiksmo, aktoriaus „vidinė esmė“, slypinčia po išorinės regimybės skraiste. Tikras menininkas, suvokdamas kerinčią jūgenizmo galią, sąmoningai vengia pigių efektų. Jam svarbu ne išorinės emocijos, o dramatinis veiksmas, slėpiningasis iki galo neišsakytas grožis su jam būdinga gelme, taurumu, stiliaus lakoniškumu. *Yūgen* principo esmė pagal Zeami – subtilus neišsakyto grožio ir švelnumo įsikūnijimas, meilės ilgesys, jautri plevenanti kalbos maniera, tyli ir glausta melodija, harmoningi kūno judesiai šokant.

Taigi *yūgen* kategorijos iškilimas viduramžių teatrinėje estetikoje tiesiogiai siejasi su stiprėjančia dzenbudistų idealų įtaka: atsiribojimu nuo išorinio pasaulio šurmulio, rimtimi, sugebėjimu prasiskverbti pro kasdienybės skraistę į giliąją reiškinių esmę. Slėpiningojo grožio dviasį Zeami ir kiti Muromachi epochos estetikai aptinka paprasčiausiuose neryškiuose reiškiniuose, daiktuose, slepiančiuose savyje savitą grožį. Kadangi vidinės rimties kupiną slėpiningą grožį sunku išreikšti žodžiais, todėl *yūgen* principo šalininkai aukština išskirtinę kaukės, simbolio, metaforos, estetiškos užuominos reikšmę. Norint sėkmingai perteikti sunkiai apibrėžiamą *yūgen* esmę meno kūrinyje menininkui reikia išryškinti savo nepakartojamą santykį su meno kūriniu, nepastebimu štrichu, imlia detale ar simboliu vos praskleisti užslėptą grožį. Taip suprastas *yūgen* principas, apimantis nevisiškai vizualiai suvokiamą, girdimą ar tik užuominai atskleistą grožį, savo „užslėptosios prasmės“ aukštinimu primena indiškąją *dhvani* principą.

Yūgen, išreišdamas esminius dzen pasaulėžiūros aspektus, nubrėžia visus pagrindinius *nō* teatro estetikos lygmenis, pradedant spektaklio verte ir baigiant konkrečiau aktoriaus meistriškumu. Slėpiningojo grožio išraiška – svarbiausias teatro meno komponentas ir aukščiausio

aktoriaus meistriškumo požymis. *Yūgen* esmę Zeami sieja su dvasios aristokratizmu, kuris remiasi elgesio subtilumu, išvaizda ir kitais išoriniais požymiais.

„Išvaizdoje *yūgen* – tai ramumas ir elegancija. Kalboje – kultūringiems žmonėms būdingas kalbos grakštumas, tobulas jos valdymas, kuomet net atsitiktinai ištarta frazė ausiai maloni. Muzikoje *yūgen* skleidžiasi tuomet, kai melodija liejasi tarsi upelis, skambėdama sklandžiai ir švelniai. Šokyje *yūgen* siejasi su tobulu šokio įvaldymu: žiūrovus žavi atlikėjo judesiai ir rimtis. Spektaklyje *yūgen* – meistriškai atliekami trys pagrindiniai *nō* teatro amplua (seno išminčiaus, moters ir kario)“ (*Anthology...*, 1977, p. 260).

Aktoriaus mene slėpiningojo grožio dvasia labai sunkiai pasiekama, ji nuolatos keičiasi, nes priklauso nuo pamėgdžiojamo objekto. Kiekvienas herojus reikalauja savitos *yūgen* dvasios, unikalių stilistinių bruožų.

Gvildendamas sudėtingą *yūgen* dvasios įkūnijimo vyksmą Zeami iškelia proto ir kūno harmonijos svarbą. Kad ir ką vaizduotų aktorius – kilmingą ar vargšą, vyrą ar moterį, šventiką, grubų kaimietį ar benamį elgetą – jis visuomet privalo galvoti apie juos tarsi apie gėlių vainikais apipintas asmenybes. Nors visuomeninė jų padėtis ženkliai skiriasi, visų jų esmė skleidžiasi per išvaizdą ir kitus sunkiai nusakomus asmenybės bruožus, kuriuos tik protas leidžia aktoriui teisingai suvokti, ir juo remiantis perteikti slėpiningojo grožio dvasią.

„Aktorius savo protu paverčia vaidybą gražia. Tik protas suteikia jam galimybę suvokti minėtus principus; įsiskverbti į poeziją taip, kad *yūgen* persmelktų kalbą, dėvėti elegantiškus rūbus taip, kad *yūgen* dvasia atsispindėtų laikysenoje“ (*Anthology...*, 1977, p. 261).

Kalbėdamas apie *yūgen* perteikimo dvasią Zeami įspėja savimi perdėm pasitikinčius ir perpratusius skirtingus vaidmenis aktorius neprarasti savikritiškumo bei kontroliuoti savo išvaizdą, nes, pamiršęs tai, nepajėgs įžengti į slėpiningojo grožio valdas, taigi nepasieks tikrų dramos meno aukštumų, netaps didžiu meistru. Aukščiausi teatro meno pasiekimai teoretikui neatsiejami nuo formalių aktoriaus meno aspektų.

„Aukščiausi pasiekimai“, apie kuriuos ką tik kalbėjau, yra formos ir manierų grožis. Daugiausia dėmesio turi būti skirta išvaizdai. Kai forma graži – ar tai būtų šokis, dainavimas, ar bet koks kitas vaizdavimo tipas – tai galima pavadinti „aukščiausiu pasiekimu“. Kai forma bjauri, vaidyba bus niekam tikusi. Aktorius turėtų suvokti, kad *yūgen* pasiekiamas tik tada, kai visos regimosios ir garsinės išraiškos formos yra gražios. Ir tik tuomet, kai pats aktorius išplėtoja šiuos sugebėjimus ir tampa jų valdovas, galima teigti, kad jis įžengė į *yūgen* valdas. Jei aktorius nesugeba sukurti sau šių principų, jis nevaldys jų, todėl kad ir kiek jis betrokštų prasiskverbti į *yūgen* gelmes, jam niekuomet nepavyks to padaryti“ (*Anthology...*, 1977, p. 261).

Meistras, – remdamasis paradoksalia dzen estetika teigia Zeami, – yra pamėgdžiojimo pavyzdys nemokšoms, o nemokša – pavyzdys meistru. Teisingo pamėgdžiojimo kriterijumi Zeami estetikoje tampa menininko talento jėga ir elegantiškumas. Taigi *monomane* ir *yūgen*

Zeami estetikoje – neatsiejamų tikrojo meno dalys, tarsi harmoninga formos ir turinio sąjunga, sukurianti vientisą herojaus vaizdinį bei spektaklio visumą.

Itin svarbią vietą Zeami estetikoje užima talento ir jo ugdymo problemos. Šiose artimai susijusiose teorijose išryškėja teoretiko intuityvaus mąstymo galia, jo išvalgumas, sugebėjimas atskleisti įvairius talento brendimo ir sklaidos aspektus. Gvildendami minėtąją Zeami estetišės koncepcijos dalį, nuolatos susiduriame su vienos pagrindinių sąvokų – *hana* (žiedo) vaizdiniu, suprantamu kaip sceninis aktorius žavesys, talentas.

„Stebėdamas, kaip skleidžiasi gėlės, – sako Zeami, – žiedo sąvoka įvardiju alegorinį grožį, kuris būdingas visoms meno rūšims. Gėlės žydi ne nuolatos, o išsiskleidžia tik tam tikrą metų laiką, ir jų įstabumas yra netikėtas, žavintis mus. Nō teatro menas taip pat unikalus. Kai aktorius įvaldo daugelį vaidmenų, jis gali pasirinkti tą, kuris atitinka laiko dvasią, žiūrovų nuotaikas. Čia ir glūdi aktorius panašumas į žiedą, kuris atsiskleidžia tik tam tikru metu“ (*История...*, 1985, t. 2, p. 72).

Aktorius gyvenimas, anot Zeami, kartoja nuolatos regimą gamtos pasaulio ciklą: augimą, žydėjimą ir nuvytimą. Šiame cikle aktorius meistriškumas auga palaipsniui, pamažu kaupiant gyvenimo ir profesinę patirtį. Kaip ir gamtoje, visa jėga jis išsiskleidžia žydėjime, simbolizuojančiame aktorius brandą.

Vadinasi, metaforiška žiedo kategorija čia tiesiogiai siejama su sceninio žavesio reiškiu aktoriumi, jo talentu ir meistriškumu, kurį galima sėkmingai išugdyti, taip pat sužlugdyti. Talentą Zeami aiškina kaip paslaptinę kosminės dieviškosios prigimties reiškinį, kurį aktorius, poetas, dramaturgas atskleidžia jame slypinčia galinga kūrybine ir gyvenimiškąja energija. Talentą lavinti įmanoma tik atsivėrus pasauliui, stebint jį, gilinant jį ir jo įvairovę ir visiškai atsiduodant kūrybai. „Nusprendus žengti mūsų keliu, – teigia Zeami, – svarbiausia nenuklysti į kitus kelius“ (Zeami, 1989, p. 89).

Nuoširdžiai tobulybės siekiantis menininkas, Zeami akimis, – tarsi augalas, kuris stiebiasi į dangų, o šaknimis yra įkibęs į jį maitinančią žemę. Jis siekia aukštojo slėpiningojo grožio (*yūgen*) ir kartu perpranta žemišką didžiųjų pavyzdžių pamėgdžiojimo (*monomane*) meną. Tik derindamas šiuos tikslus jis tobulina meistriškumą. Meistriškumas siejamas su menininko sugebėjimu atskirti esmę nuo mažiau reikšmingų dalykų.

Zeami išskiria dvi autoriaus sceninio žavesio formas: *laikinąją* ir *ilgalaikę*. Pirmoji būdinga tik tam tikram aktorius kūrybos etapui, pavyzdžiui, trumpalaikiam vaiko ir paauglio žavesiui, kuriam išreikšti pakanka amžiui būdingų duomenų, o antroji – tai gilus, neišnykstantis žavesys, kuris pasiekiamas daugybe skirtingų būdų įtemptai dirbant. Laikinojo ir ilgalaikio žavesio sąvokas teoretikas plačiau aiškina gvildendamas pagrindines meninio talento formavimosi fazes ir meistriškumo pakopas. Jo įsitikinimu, tik slėpiningos, giluminės, iš esmės neišsakomos, o ne aiškiai regimos išorinės savybės sudaro tikro, ilgalaikio talento esmę.



Zeami. Kaukė. XIV a. pab. – XV a. pr.

Remdamasis dzen pasaulėžiūrai būdinga kiekvienos asmenybės unikalumo idėja, Zeami nesiūlo vienintelio teisingo būdo įgimtiems sugebėjimams ir meistriškumui lavinti. Talento tobulėjimas aiškinamas kaip vidinis asmenybės augimas, sąmoningas savo gyvenimo kelio pašventimas vienam pagrindiniam tikslui. Jam įgyvendinti reikia ypatingos valios, vidinės drausmės, daugybės profesinių įgūdžių, meninės išraiškos priemonių įvaldymo bei daugelio kitų dalykų, kurie atveria kūrybai atsivariusiam menininkui meno esmės, jo „širdies“ pasaulį.

Daugelį pagrindinių talento ir meistriškumo ugdymo receptų Zeami tiesiogiai perima iš dzen estetikos doktrinų. Pavyzdžiui, dėl Dōgeno įtakos svarbiausiomis talento tobulėjimo prielaidomis jis laiko askezę, meditaciją („kontempliuoti – tai pažinti giliausią reiškinių esmę“), psichologines pratības, tampančias pagrindu menininkui grūdinti valią, vidinę drausmę, kurios padeda pasinerti į slėpiningojo grožio (*yūgen*) esmę. Aktoriaus meistriškumo, kaip ir poetinio talento, ištakos, jo

nuomone, – emocionali dvasios sandara; kartu jis pabrėžia ir racionalaus intelektualinio pažinimo svarbą skleidžiantis kūrybinėms menininko galioms.

Zeami manymu, ypač svarbu anksti atskleisti meninius vaikų sugebėjimus ir juos kryptingai ugdyti. Svarbiausia kuo anksčiau sužadinti vaiko potraukį kuriai nors kūrybinės veiklos sričiai, šį poreikį įtvirtinti jo sąmonėje ir kartu natūraliai lavinti įgimtus sugebėjimus. Tikrą talentą, iš kurio kyla ilgalaikis aktorius žavesys, galima išplėtoti tik tuomet, kai vaikas nuo septynerių metų nuosekliai perpranta visus pamokymus, metodus, būtinus kiekvienam profesinio augimo etapui. Šiame ankstyvajame menininko tapimo tarpsnyje ugdant vaiką būtina remtis natūraliais jo kūrybinės dvasios polėkiais ir leisti elgtis visiškai spontaniškai.

Ugdymas turi vykti ne prievarta, nes ji gali atgrasinti, o natūraliai skatinant vaiko kūrybiškumą. Vaikas turi neskubėdamas pareigingai ir teisingai atlikti jam duotus pratimus, nuosekliai ir daug kartų kartodamas mokytojo judesius, kol intuityviai suvoks jų esmę.

Nō teatras visuomet didžiai vertino savitą 12–13 metų vaikų žavesį, suvokdamas šio amžiaus grožio laikinumą, kuris paauglystės metais išnyksta dėl žymių fiziologijos, figūros, balso tembro pokyčių. Šio lūžio metu nepaprastai svarbi etinė paauglio orientacija, vidinė drausmė. Jaunuolis, pasiryžęs menininko misijai, Zeami nuomone, pagal senovėje suformuotas taisykles turi griežtai atsiriboti nuo gašlaus geidulingumo, azartinių žaidimų ir alkoholio.

Labai svarbus talentui 24–25 metų amžiaus laikotarpis, kuomet galutinai susiformuoja aktoriaus išorė, balsas, – įgauna išbaigto grožio pavidalą. Tačiau, nepaisant išorinio formos tobulumo, šio amžiaus aktorių vaidyboje dažnai pastebimas meistriškumo ir gelmės stygius. Dar galutinai nesutvirtėjusiam aktoriui šiuo metu itin pavojinga pirmoji sėkmė ir nepelnyti pagyrimai, nes dėl to gali atsirasti perdėtas pasitenkinimas ir per didelis savo talento suvokimas.

Po daugelio įtempto darbo metų, būnant 30–35-erių, įvaldžius skirtingas *monomane* formas ir išraiškos priemonių subtilybes, susidaro objektyvios prielaidos atsiskleisti talento žiedui ir tapti pripažintam. Teatro mene pripažinimas tuo metu, Zeami įsitikinimu, yra būtinas. Šiuo kūrybinės biografijos tarpsniu aktorius turi suvokti savo talento savitumą ir rūpestingai jį tausoti, tobulinti, antraip jis gali prarasti šią Dievo dovaną. „Kai perprasi visas *monomane* rūšis ir *kufū* pratimais išsiugdysi valią, – rašo Zeami, – tikriausiai suprasi, kad žiedas neprarandamas“ (*Ten pat*, p. 130).

Jei aktoriui dėl kokių nors priežasčių sunkiau sekasi vaidinti sudėtingesnėse pjesėse, teoretikas pataria iš pradžių šiuos vaidmenis tobulinti ne tokiose reikiose provincijos scenose. Ilgainiui gludinant techniką ir meistriškumą, sėkmingai atliekama tai, kas anksčiau nesisekdavo, ir ateina laikas, kuomet meistriškumas atsiskleidžia, visa nereikalinga išnyksta, šlovė darosi vis tvirtesnė ir žiedas išsaugomas jau iki senatvės.

Atėjus 45 metams, pagrindinių vaidmenų atlikėjas turi ieškoti sau pamainos, nes išoriniai jo duomenys, fiziologija, temperamentas menkėja. O 50 metų amžius viduramžių Japonijoje aktoriui buvo laikomas kriziniu: atsisakyta vaidmenų, reikalaujančių didelio fizinio krūvio, emocinės įtampos, judesių miklumo; rūpestingai rinktasi lengvesni, labiau atitinkantys fizinę ir psichinę būklę. Į klausimą apie jauno ir patyrusio aktoriaus konkuravimo galimybes Zeami atsako, kad „savo natūraliu žavesiu jaunas aktorius gali nustelbti aktorių, įžengusį į fizinio senėjimo periodą, tačiau kad ir koks puikus būtų jo veidas, jis nepajėgs nurungti tokio *shite* (pagrindinio vaidmens atlikėjo), kuris po penkiasdešimties metų savo žiedo neprarado. Juk pralaimi šioje dvikovoje tik eilinis aktorius, ir tik todėl, kad jis visiems laikams prarado savąjį žiedą“ (*Ten pat*, p. 106).

Tikro ilgalaikio talento sklaida Zeami koncepcijoje neatskirama nuo meninio stiliaus kategorijos, kuri siejasi su tam tikrų kiekvienam menininkui būdingų stilistinių požymių visuma. Meninių stilių aibę jis laiko neišmatuojama ir kiekviename jų (jeigu jis yra tikras) įžvelgia savitą žavesį. „Neturinčius ilgalaikio žiedo, – pareiškia jis, – galima laikyti neįvaldžiusiais jokie stiliaus“. Menas, nepajėgiantis pakilti iki stiliaus lygmens, čia aiškinamas kaip nevertas tikro meno vardo.

Ne mažiau reikšmingas, Zeami teigimu, ir dramaturgo stilius, kadangi tik įvaldžius savitą raiškų stilių, pažinus visas sudėtines *nō* teatro dalis, galima sukurti gerą pjesę. Tekstas, plasti-

nė stilistika, judesiai, muzikinis ritmas ir dainuojamieji spektaklio intarpai draminią veiksmą paverčia vientisa visuma tik tuomet, kai pjesės autorius tiksliai įsivaizduoja, kokie judesiai, atlikimo maniera ir kiti dalykai atitiks jo kuriamą sceną, jos vietą, metų laiką.

Būdamas subtilaus meno psichologas, puikiai išmanantis menkiausias kūrybos detales, Zeami pateikia daugybę iki šiol aktualių taiklių pastabų, praktinių patarimų, padedančių dramaturgui, režisieriui, aktoriui išvengti teatro meno labirintuose slypinčių pavojų. Daugelį pagrindinių meno psichologijos problemų jis gvildena veikiamas *ma* ir viską aprėpiančių *yin* bei *yang* teorijų.

Ma (tarpsnio, pauzės) sąvoka *nō* teatro estetikoje, taip pat Zeami koncepcijoje atitinka tuštumos, neužpildytos erdvės kategorijas džen tapybos estetikoje. Ši sąvoka į teatro estetiką perėjo iš šintoizmo religijos, kurioje *ma* vadinama sakralinė tuščios erdvės sritis; čia gyvena dievai. *Nō* teatro estetikoje *ma* aiškinama kaip itin svarbi „neveiklos“, t. y. tylumos, pauzės būseną, po kurios turi prasidėti spektaklis arba itin svarbios dramatinio veiksmo dalys. Čia *ma* yra gera priemonė veikti žiūrovų sąmonę, kadangi ji apima tai, kame slypi visa būties potenciala“ (Piligrim, 1986, t. 25, Nr. 3, p. 259).

„Neveiklos“ akimirkas Zeami estetika traktuoja kaip maloniausias žiūrovui ir kartu galinčiausią žiūrovų salės valdymo instrumentą. Jos yra tas paveikus slaptas aktorius ginklas, kuris naudojamas tarp įvairių kūno judesių, per pertraukėles tarp dialogų, dainavimo įvedant naujus netikėtus siužeto posūkius. „Neveikla“ reikalauja iš aktorius ypatingos vidinės santalkos, meistriškumo, dvasinės jėgos, t. y. labai svarbių veiksmų, padedančių išsaugoti nemažėjantį žiūrovų dėmesį.

„Japonų aktorinio meistriškumo meno šerdis, – rašo garsus japonų teatro žinovas Ma-sakatsu Gunji, – vadinamosios *ma* (pauzės). Tai ne laiko pauzė. Taip pat ne išraiškos pauzė. Šios pauzės sąvokai artima tai, kas japonų mene vadinama *kokū* (tuštuma) arba *haku* (palikta neužpildyta erdvė, baltas plotas). Tai galima vadinti tautinio savitumo esmės išraiška. Pauzės menas ilgainiui buvo taip išstobulintas, kad faktiškai virto išraiškos priemone. [...] Ši pauzė japonų mene reiškia fiziologinį grožio suvokimą. Būtent šių pauzių metu vyksta aktorių ir žiūrovų bendravimas. Aktoriai pašvenčia visą savo gyvenimą šiems trumpalaikiams akimirkams kurti, o žiūrovams jie teikia pasitenkinimą ir tarsi apvalo juos“ (Guinji, 1969, p. 24–25).

Zeami teigia, kad vidinės įtampos kupinos akimirkos *be veiksmo* yra sudėtingiausios teatro menui. Aktoriaus veiksmų prieš tarpsnį *be veiksmo* ir po jo vienybė turi užtikrinti tokią sąmonės atpalaidavimo būseną, kai savo tikslus aktorius paslepia netgi nuo savęs.

Traktate „Visas galias vienijanti galia“ Zeami, apibūdindamas šį nepaprastai svarbų *nō* teatro estetikos komponentą, rašo: „Kartais *nō* žiūrovai teigia, kad „neveiklos“ akimirkos yra įspūdingiausios. Tai viena iš slaptų aktorius gudrybių. Šokis ir dainavimas, judėjimas scenoje ir skirtingi mimikos variantai – visa tai atlieka kūnas. „Neveiklos“ akimirkos atsiranda

tarp šių veiksmų. Ieškodami atsakymo, kodėl akimirkos be veiksmo yra išpūdingiausios, matome, jog tai priklauso nuo jose slypinčios dvasinės galios. Jos nesumažina įtampos šokiui baigiantis arba tarpuose tarp dialogo ir atskirų mimikos scenų, bet palaiko neslobstančią vidinę jėgą. Šios vidinės jėgos pojūtis šiek tiek atsiskleisdamas sukelia žiūrovams malonumą. Bet nepažeidautina, kad dvasinė galia taptų akivaizdi. Jei ji regima, tampa pjesės elementu, ir jau



Aktorius su kauke ir vėduokle

nebelieka „neveiklos“ įspūdžio. Veiksmai prieš „neveiklos“ tarpsnį ir po jo turi būti sujungti pasiekiant tokią sąmonės atpalaidavimo būseną, kai aktorius slepia savo tikslus netgi nuo savęs. Taigi galimybė jaudinti žiūrovus priklauso nuo to, ar viena dvasia suvienija visas menines galias“ (*Anthology...*, 1977, p. 258).

Zeami ragina dramaturgus, režisierius, aktorius atsižvelgti į šį svarbų dalyką, nes nuo teisingai panaudotos *ma* galios, nuo įžanginės emocijos, pirmųjų aktoriaus gestų, frazių neretai priklauso spektaklio sėkmė. *Shite* turi išeiti į sceną tą akimirką, kai salė nuščiūva, kai joje įsigali *ma* nuotaika ir laukiančių veiksmo pradžios žiūrovų žvilgsniai nukrypsta į aktorių kambarį. Aktoriui pajutus ir laiku panaudojus šį momentą, žiūrovai natūraliai pasineria į jo mintis, nuotaikas, patiria emocinį sceninio veiksmo atgarsį.

Apibūdinant savitus psichologinius skirtingų spektaklių vaidinimo aspektus ir vyksmo bruožus, išskirtinę reikšmę Zeami meno psichologijoje įgauna *yin* ir *yang* sąveika. Teoretikas, remdamasis teatro meno tradicijomis, pagrindinius vaidinimo principus, meninio meistriškumo paslaptis tiesiogiai sieja su teisingu viską aprėpiančiu *yin* ir *yang* santykio suvokimu bei sugebėjimu tikslingai panaudoti šias žinias kūrybos metu. Šiuo naktinis *nō* spektaklis gerokai skiriasi nuo dieninio.

„Naktį, – rašo Zeami, – kai spektaklis prasideda vėlai, žiūrovų salėje vyrauja rami nuotaika. Todėl įdomią pjesę, kurią būtų galima vaidinti antrąją dieniniame spektaklyje, reikėtų vaidinti pirmąją vakarinio *sarugaku* metu. Jei pirmoji pjesė pasirodys nuobodi, tuomet viso vaidinimo įspūdžio jau nepavyks ištaisyti. Naktį reikia įdomiai ir patraukliai vaidinti puikias

pjeses. Net jei naktį dar iki spektaklio pradžios žmonių balsai guvūs, jie tik pasigirdus pirmiesiems melodijos garsams nuščiūva. Dieninio spektaklio metu veiksmingesnė baigiamoji pjesė, o naktį gerai stebima ir pirmoji. Kai naktinis spektaklis prasideda vangiai, nuobodžiai, tuomet ištaisyti padarytas klaidas jau labai sunku“ (Zeami, 1989, p. 103).

Vadinasi, dieninio spektaklio metu, kai žiūrovai gyvi, susijaudinę, jie yra *yang* būsenos. Zeami pataria aktoriams vaidinti prislopintu *yin* stiliumi. Vakare, kai dėl tamsos apima liūdesys *yin*, reikia, priešingai, vaidinti gyvai, kad į žiūrovų širdis įsiskverbėtų aktyvi *yang* dvasia. Spektaklio pasisekimas čia tiesiogiai siejamas su menininko sugebėjimu suderinti nuotaikas, pasiekti organišką *yin* ir *yang* harmoniją.

Kalbėdamas apie viduramžiais populiarius skirtingų *nō* trupių konkursus, Zeami pataria jų dalyviams neužmiršti *yin* ir *yang* dialektikos dėsnių. „Kuomet varžovai suvaidina raišką bei spalvingą pjesę, tuomet reikia pakeisti aplinką ir vaidinti tylią pjesę, kuri pasibaigia emocionalių širdį jaudinančiu momentu. Taip pasielgus ir suvaidinus priešingo turinio pjesę nei varžovų suvaidintoji, netgi nepavykus spektakliui, pralaimėjimas bus vos pastebimas. O jei spektaklis pasibaigia puikiai, tuomet jau švenčiama neabejotina pergalė“ (*Ten pat*, p. 105).

Taigi su Zeami vardu glaudžiai siejasi galutinis *nō* teatro estetikos principų kūrimo etapas, kuomet šiai unikalčiai teatro meno atšakai suteikiamos kanonizuotos visų jos sudėtinių dalių – dramaturgijos, režisūros, sceninio veiksmo, scenografijos ir aktoriaus vaidybos – formos.

Apibendrinusi Muromachi epochos džen pasaulėžvalgos, gretimų meno rūšių teorijų bei sintetinio *nō* teatro meninius ir estetinius principus, estetinė Zeami teorija tampa japonų viduramžių estetikos minties viršūne. Teoretikas nuodugniai susistemino ir giliai filosofiškai pagrindė vientisą estetinę koncepciją, kuri susideda iš mokymo apie pamėgdžiojimą, slėpinį grožį, meninį stilių, meninės kūrybos procesą, talentą ir jo ugdymo problemas.

Pamatinis šios koncepcijos, kaip ir apskritai *nō* teatro estetikos, idealas – perteikti užslėptą, neregimą grožį, sudarantį tikrojo meno esmę. Zeami išplėtotos estetikos idėjos stipriai veikė ne tik visų japonų estetiką bei vėlesnes teatro meno formas, tačiau ir XX a. Vakarų, ypač postmodernizmo epochos, teatro meną, kuris aktyviai perima ir savitai perkuria daugelį *nō* teatro estetikos išplėtotų meninių principų, aktorių profesinio bei psichologinio parengimo metodų.

Džen kaligrafijos iškilimas

Po mongolų antplūdžio į Kiniją ir Pietų Song sostinės nuniokojimo 1279 m. į Japoniją plūsteli nauja Song meno ir čan estetikos idėjų įtakos banga. Iš sugriautų čan vienuolynų Pietų Kinijoje atvyksta pabėgėlių, kurie atsigabena į Japoniją daug šios tradicijos kaligrafijos ir tapybos kūrinių. Savo rimtimi, įstabia tonine kultūra jie sukrečia japonų dailininkus, veikia jų

pasaulėjautą bei estetinį skonį (Speiser, 1978, p. 52). Dzen dailė iš Kinijos gauna naują galingą paskatą. Menas, kupinas sudėtingos budistinės simbolikos ir ikonografijos, pastebimai keičiasi; veikiamas dzen estetikos, tampa santūresnis, eiliniam žmogui suprantamesnių, paprastesnių formų.

Keičiasi vaizduojamosios dailės estetika ir su ja tampriai susijusi aukšto meninio lygio dzen kaligrafija bei monochrominė tapyba, kurios palaipsniui išstumia anksčiau vyravusias kaligrafijos, budistinės religinės tapybos ir *yamato-e* mokyklas. Dzen pasaulėjautai artimiausios savo minimalistiniais estetiniais principais kaligrafija ir kaligrafinė tapyba. Juose nyksta ribos, skiriančios tapybą ir kaligrafiją, kadangi piešinys glaudžiai susipina su eilėmis bei hieroglifinėmis struktūromis.

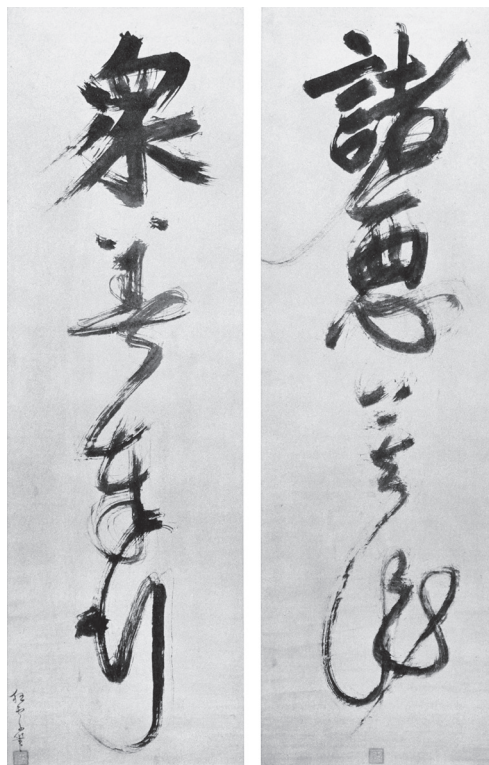
Skirtingai nei kinų vaizduojamosios dailės istorijoje, kur paskiros, ypač akademinės pakraipos konfucianistinės estetikos veikiamos, tapybos mokyklos sukuria savitą plastinę kalbą ir siekia įtvirtinti jos sąlyginę nepriklausomybę nuo kaligrafijos, japonų dailės tradicijoje kaligrafijos bei tapybos technikos neišskirtos. Tekančios Saulės šalyje šis genetinis kaligrafijos bei tapybos ryšys ypač glaudus ir šių dviejų vaizduojamojo meno rūšių meninės išraiškos priemonės, paveiklo erdvės panaudojimo galimybės nuolatos pinasi tarpusavyje.

Kaligrafija Japonijoje, kaip ir Kinijoje, daug amžių buvo ne tik autentiškiausias bei aukščiausias menas, tačiau ir malonaus intelektualų žmonių laisvalaikio praleidimo būdas, tobula meno kultivavimo dėl malonumo priemonė. Toks požiūris buvo itin būdingas Heian epochai ir vėl atsinaujino skverbiantis į šalį garsųjų kinų mokyklų *fengliu* (vėtros ir srauto) bei *wenrenhua* (intelektualų) estetiniais principams.

Dzen kaligrafijos meistrus kurti skatino dažniausiai poetiniai, didieji praeities tapybos, kaligrafijos kūriniai, kurie sukelia audringus išgyvenimus, nuotaikas; tai jie pavaizduoja spontanišku kaligrafijos kūriniu. Emocionaliai asociatyvus poetinės parafrazės, grafinio teksto ar ženklų suvokimas žaibiškai perkeliamas į kaligrafijos kūrinį.

Kaligrafas kūrybinio akto metu siekia susiliesti su prieš jo akis besiskleidžiančia šilko ritinėlį ar minkšto popieriaus erdve. Jo teptukas su tiksliai pamatuotu tušo keliu yra valdomas ne pirštų judesių, bet viso kūno dvasios polėkio, perduodamo nuo peties į riešą, kuris, drastiškai įsiverždamas į erdvę, sukuria įvairias kompozicines struktūras: jose plati atspalvių skalė – nuo blyškaus pilko tono iki giliausio juodumo.

Dzen kaligrafijos stilius, pirmiausia atsiskleidęs dzen išpažinėjų vienuolių darbuose, išsirutuliojo iš jų pamėgto *sōsho* (žolės) stiliaus. Dzen kaligrafija pastebimai skiriasi nuo Heian epochoje klestėjusios kaligrafijos, kurioje daug lyriškumo, nerūpestingo žavėjimosi išorinės formos grožiu. Dzen kaligrafija yra intravertiškesnė, dramatiškesnė, kupina vidinės įtampos, galingos ekspresijos, susitelkimo į konkrečius sureikšmintus labai lakoniškus ir imlius ženklus bei simbolius.



Ikkyū Sōjun. Kaligrafijos. XV a. Tušas, popierius

Jai stiprią įtaką turėjo didis kinų čan kaligrafijos meistras vienuolis Xutang Zhiyu, 1266 m. plačiu teptuku pradėjęs tapyti paveikslus, kurie buvo akivaizdžiai ženklinės kaligrafinės prigimties. Juose ribos tarp kaligrafijos ir tapybos iš esmės išnyko, o žaibiškai sukurtos kaligrafinės vaizdinės struktūros stulbina glaustumu ir išraiškingumu. Šis kaligrafijos stilius labai atitiko japonų dzen dailininkų dvasios polėkius.

Svarbiausias dzen kaligrafijos meistrų kūrinių stiliaus bruožas – glaustumas; kiekviena linija, kaligrafinė struktūra reikšminga, perteikia meistro dvasios impulsus ir spontaniškai besiskleidžiančią kūrybinę energiją. Ženklinės plačiu teptuku tapomos kaligrafijos tradicijoje įskaitomas tekstas tarsi nuslenka į antrąjį planą, jo galime netgi nepastebėti, kadangi pirmiausia žavi vizualinis ženklų kompozicijos grožis. Šis kaligrafijos stilius yra intymesnis, dramatiškesnis, kupinas įtampų; čia reikšmingi tušti plotai, numatoma jų emocinio poveikio galia.

Dzen kaligrafijos meistrai, ilgai mokęsi sudėtingos kaligrafijos, vėliau menkai paisė formalių technikos reikalavimų. Jiems svarbiausia autentiška meninė saviraiška, išreiškianti jų dvasinę būseną. Netgi spontaniškiausi menininko kūrybinės dvasios polėkiai dzen kaligrafijoje stebina paveiklo erdvės panaudojimo vientisumu. Susižavėjimą kelia glaudus ryšys tarp baltos tuščios erdvės, kupinos jėgos ir gyvybės, bei kelių kaligrafinių struktūrų joje. Šis dzen kaligrafijos bruožas yra būdingas ir su ja glaudžiai susijusiai monochrominei tapybai – čia kaligrafiniai tekstai meistriškai įterpiami į paveikslus. Juose kaligrafija įauga į vientisą vaizdinę sistemą ir tampa organiška kompozicijos dalimi.

Didžiųjų dzen meistrų kaligrafijai ypač būdingas formos glaustumas. Jie galėjo sukurti kupiną didžios jėgos ir emocinės įtaigos paveikslą arba kaligrafijos kūrinių, susidedančių tik iš kelių taupių linijų, taškų ar dėmių. Dzen vienuolių kaligrafija išsiskiria teptuko valdymo tobulumu, absoliučiai spontanišku, t. y. laisvu nuo apribojimų, ir labai tikslu neatskiriamu rankos bei minties judėjimu. Gausybė pratybų ir tūkstančiai nepavykusių sunaikintų kūrinių kėlė jiems

vis aukštesnius reikalavimus, ir galop jie išsiugdydavo vos ne absoliutų kompozicijos jausmą. Virtuoziškas teptuko, bambuko plaušo, minkšto medžio gabaliuko ar kitos kruopščiai pasirinktos meninės kūrybos priemonės valdymas, begalinis susikaupimas padėdavo jiems išgauti netikėtus efektus, kurie nepaliauja stebinti ir šiandieną.

Subtiliam dailės mėgėjui tokios meistro ranka atliktos kaligrafijos teikia ne mažiau stiprų estetinį pasitenkinimą nei įstabiausi tapybos kūriniai. Dzen kaligrafija atvėrė naujas šio meno galimybes ir pavertė jį autentiškiausiu bei artistišiausiu menu tikrąja šių žodžių prasme.

Palyginti su ankstesniais kaligrafijos stiliais, didžiųjų dzen meistrų Ikkyū Sōjuno, Sesshū, Zekkai Chushino kūriniai – glaustesnio stiliaus, dramatiškesni, intymesni, kupini įtampos, ekspresyvūs. Netgi spontaniškiausiuose darbuose slypi meditacinei kūrybai būdingi susikaupimas, rimtis. Aktyvios tuščios baltos erdvės fone išdėstytų lakoniškų kaligrafinių struktūrų estetinė kultūra aukšta, stilius veržlus. Dzen kaligrafijos meistrai, kurie remiasi *sabi* bei *wabi* estetika, savo kūriniiais atskleidžia paprastumo grožį ir aristokratizmą.

Monochrominės *sumi-e* tapybos estetiški principai

Song dailės ir čan estetikos veikiamos, formuojasi dvi naujos tapybinės tradicijos, kurioms didžiulę įtaką darė dzen kaligrafija. Pirmoji, realizmu grindžiama dzen portretinės tapybos kryptis, vienijo menininkus, vaizduojančius žmogų, siekiantį dvasios nušvitimo. Asketiškuose susikaupusių, paskendusį apmąstymuose dzen išpažinėjų portretuose sąmoningai pabrėžiamas ne išorinis, o vidinis dvasiškai subrendusios asmenybės grožis. Šiuose portretuose vyrauja viešumo, išdidaus neturtingumo grožio ir paprastumo poetikos kupina *wabi* dvasia.

Kita įtakingesnė įstabų formos tobulumą pasiekusi dzen dvasios įkvėpta monochrominės tušo tapybos pakraipa pastebimai skiriasi nuo anksčiau vyravusios budistinės tapybos tradicijos ir menkliau pažįstantį Rytų Azijos dailės savitumą europietį gali gluminti. Ši brandžiaisiais viduramžiais įsiviešpatavusi dzen tapyba išsirutulioja iš kinų čan peizažinės tapybos, Japonijoje įgavusios *suibokuga*, t. y. vandens (*sui*), tušo (*boku*) tapyba (*ga*), arba *sumi-e* (tušo tapyba), pavadinimą. Išlikdama budizmo dailės tradicijos dalimi ji patiria stiprų kinų Tang, Song ir Yuan epochose klestėjusių peizažinės tapybos bei kaligrafijos mokyklų poveikį. Dzen yra budizmo atsišakojimas, todėl ir dzen monochrominė tušo tapyba, suprantama, būtų galima vadinti budistine.

Tačiau ji labai skiriasi nuo tradicinės budistinės tapybos, sukūrusios sudėtingą ikonografinių vaizdinių sistemą. Pastaroji paprastai atspindi Buddhos vaizdinius arba įvykius, susijusius su bodisatvų arba Buddhos gyvenimu, kaip aprašo budistinės sutros ar byloja populiarios legendos. Būdingi ankstyvosios monochrominės tapybos motyvai taip pat buvo Buddhos

Shakyamuni gyvenimo epizodai, budizmo legendos ir istorijos, tiesiogiai susijusios su tradiciniais budistinės ikonografijos elementais.

Kita vertus, tradicinių indų ir kinų budistinės tapybos siužetų traktavimas Japonijoje iš esmės pakito. Čia pirmiausia pasireiškė japonams būdinga meilė natūralioms asimetriškoms gamtos formoms, sąmoningas simetrijos vengimas. „Kai budistinės tapybos kūriniai iš Kinijos ir Indijos pirmą kartą pasiekė Japoniją, daugumai jų buvo būdinga stabili kontūro ir kompozicijos sistema. Japonų dailininkas, pradėjęs tapyti tradiciniu stiliumi, greit atsisakė kompozicijos griežtumo, spalvoms suteikė švelnumo, o figūroms – plastiškumo. Paveiksle pasirodė naujų objektų, kurie visuomet išdėstyti asimetriškai“ (Anesaki, 1973, p. 13–14).

Ilgainiui, darant įtaką džen estetikai, antropomorfines dievybes pradeda išstumti sudievinotos Gamtos vaizdiniai. Džen monochrominės tapybos tradicijai svetimas išorinis siužetiškumas. Ji siekia žvelgti toliau už paviršutiniško siužetiško „šventraštinio mokymo“ traktavimo bei įsiskverbti į giliąją gamtos ir būties esmę, todėl nekuria anapusinių arba šventojo Buddhos vaizdinių; vis rečiau vaizduoja Shakyamuni, arhatus ir patriarchus konkrečiais žmonių pavidalais. Džen peizažinės tapybos principai formavosi palaipsniui. Jos ištakos yra dvilypės: japoniškos ir kiniškos.

Pirmiausia ji nuosekliai rutuliojasi iš japonų apysakas iliustruojančių Heian *yamato-e* (japonų tapyba) ritinėlių ir ankstyvųjų žanrinių bei batalinių Kamakuros paveikslų, kuriuose vis didesnę reikšmę įgavo paskiros didžiulę simbolinę prasmę turinčios peizažo detalės: kalnai, uolos, upės, kriokliai, vandens platybės, pušys, slyvos, gervės ir pan. Darantis svarbesniems tam tikriems gamtos fragmentams ar jų elementams šiose japonų tapybos tradicijose laipsniškai emancipavosi ir peizažo žanras.

Yamato-e ir Kamakuros bei Muromachi laikotarpiais suklestėjusi batalinė tapyba peizažinės tapybos raidą veikė nevienodai. Iš *yamato-e* tapybos pasisavintas aristokratiškai Heian kultūrai būdingas sentimentalumas, jausmingumas, subtilus estetinis skonis, elegantiškumas, spalvų ir linijų švelnumas, emocionalus koloritas, jautrus dekoratyvumas.

Yamato-e tapyba neatsiejama nuo Heian epochos aristokratų gyvenimo būdo, estetinių skonių, poezijos, bendravimo būdo. Tapyba tuomet buvo pirmiausia malonus aristokratų laiko leidimas. Joje vyravo aukštuomenės kasdienio gyvenimo, rūmų švenčių, romantinės kupinos sentimentalumo ir meilės scenos, pažįstamos iš garsiųjų Heian romanų. Tapyba buvo tarsi vaizdinė madingiausių literatūros siužetų išraiška. Tačiau šis *yamato-e* tapybos ypatumas visiškai nepaneigė jos aukštos estetiškos vertės; jos galia ir žavesys pirmiausia skleidėsi ne literatūroje, o grynai plastinėje tapyboje.

Yamato-e tapybai itin būdingas jausmingumas. „Tapyboje jausmus stengiasi išreikšti spalva ir forma. Temos – aukštuomenės gyvenimas, įvairūs įsimintini įvykiai iš istorijos, mitologiniai siužetai ar to meto romantinės istorijos. Visais minėtais atvejais dailininkas stengėsi

ne tik pavaizduoti pasirinktą epizodą, bet ir perteikti emocinį jo turinį. Jei šiems kūriniams apibūdinti pasitelksime literatūrinius terminus, pamatysime, kad epiniai ir lyriniai motyvai šiuose paveiksluose labai glaudžiai siejasi“ (Anesaki, 1973, p. 67–68).

Kamakuros epochoje besirandanti peizažinė tapyba irgi patyrė stiprų jos – nerimastingos, kupinos socialinių sukrėtimų – poveikį. Samurajų įsiveržimas į šalies gyvenimą atspindėjo literatūroje, o iš ten perėjo ir į tapybą. Dailininkai ėmėsi tapyti batalines scenas. Anksčiau vyrausias švelnias spalvas pakeitė įvairūs ryškios raudonos kraujo spalvos atspalviai, harmoningai derinami su kitomis spalvomis. Tapyboje atsirado neregėtas veržlumas ir jėga, vingrių dinamiškų linijų poetika, kuri perėjo ir į batalinių scenų tolumoje piešiamas peizažo detales. Čia mezgasi tas episkumas, dramatiškumas, vidinė įtampa, kurie vėliau įsitvirtins didžiųjų japonų monochrominės tapybos meistrų kūriniuose.

Ne mažiau reikšmingi dzen monochrominės peizažinės tapybos taptumui didžiųjų kinų čan peizažinės tapybos meistrų kūriniai, kurie buvo gerai žinomi ir labai vertinami Japonijoje. Juose – kalnų, ūkų, upių ir krioklių poetika; ji artima panteistinei japonų dvasiai. Peizažas tiesiogiai susijęs su japonų Gamtos filosofija ir perteikė jos didybės, bekraštybės suvokimo jausmą. A. Berque žodžiais tariant – „gamtos ir visuomenės nedalomumo suvokimą“ (Berque, 1986, p. 11). Meistriškai nutapyto peizažo, vaizduojančio pirmąją gamtos grožį, suvokimas dzen teorijoje buvo prilyginamas dievybės suvokimui, t. y. sąmonės nuskaidrėjimo *satori* būsenai.

Peizažinės tapybos ritinėlis dzen kultūros tradicijoje įgavo ne tik ypatingą filosofinę prasmę, tačiau tarnavo ir kaip religinio katarsio objektas. Itin vertingus didžiųjų peizažo meistrų kūrinius, kaip ir sakralinius tekstus, laikydavo susuktus į ritinėlius futliaruose kaip brangiausius relikvijas ir švenčių ar ritualų metu kabindavo sakralinėje erdvėje arba garbingiausioje *tokonoma* vietoje ikoną, kuriai meldavosi. Peizažo motyvai dzen išpažinėjui simbolizavo pirmąją Gamtos, Kosmoso ir žmogaus būties vienybę. Ritinėlyje jis regėjo daugybę suprantamų simbolių, kuriuos perprasdamas tarsi skaitydavo paveikslą ir iškart ar palapsniui suvokdavo jo simbolines prasmes.

Monochrominės *suibokuga* tušo tapybos technika, sporadiškai sklisdama, Japonijoje sudėtingai plėtojosi. Išskirtini keturi pagrindiniai raidos etapai.

Pirmasis prasideda Kamakuros epochos pradžioje pirmojoje XIII a. pusėje ir tęsiasi iki XIV a. pabaigos. Jame, veikiant kinų čan tapybos tradicijai, pagrindiniai šios tapybos siužetai dar tik ryškėja.

Vienas pirmųjų šios tradicijos meistrų buvo iš Kyōto kilęs Takuma Shōga (1168–1209?), kuris tušo tapybos technika sukūrė dvylikos dievybių vaizdinius. Kao (?–1345), mokėsis Kini-joje apie 1317 m., ir Musō Kokushi (1275–1335) daug nuveikė diegdami *sumi-e* tapybą dzen vienuolynuose.



Josetsu. Kaip įgyti meškeriojimo meistriškumo. XV a. Tušas, popierius

Būtina irgi paminėti garsų dzen teoretiką, kaligrafą ir *suibokuga* tapytoją Mokuana, kuris lankėsi Kinijoje XIV a. pradžioje. Jo įtaka buvo stipri beveik visą pirmąją XIV a. pusę iki mirties 1345 metais.

Tapybos ir kaligrafijos principai suartėjo Tesshu Tokusai, kuris aktyviausiai kūrė 1342–1366 m., Gyokuen Bamp (1347–1420) ir korėjiečio Ri Shūbun kūryboje. Jie įtvirtino ekspresyvumą, kaligrafizmą ir eleganciją tušo tapyboje.

Tačiau žymiausias šio periodo monochrominės tapybos meistras yra Josetsu (1386?–1428?), kurio įkurta monochrominės tušo tapybos mokykla Shōkoku-ji vienuolyne išugdė daug didžių meistrų, iškiliausias jų – Tenshō Shūbun. Jo talento dėka nuo XIV a. išimtinai paskiruose dzen vienuolynuose puoselėjama *sumi-e* tapyba pamažu išplito šalyje.

Antrasis laikotarpis prasidėjo pirmojoje XV a. pusėje, kai korėjiečių kilmės mylimas Josetsu mokinyš, vienas žymiausių XV a. tapytojų ir skulptorių Tenshō Shūbun padėjo dzen peizažinės (kalnai ir vandenys) tapybos pamatus. Jis – pirmasis japonų tapytojas, kurio kūryboje peizažas tapo pagrindiniu monochrominės tapybos siužetu.

Trečiasis – aukščiausio tušo tapybos pakilimo – tarpsnis siejasi su dviejų iškiliausių XV a. tapytojų Ikkyū Sōjun ir Tenshō Shūbun mokinio Sesshū, arba Unkokuken (tikroji pavardė

Tōyō Oda), vardais, kurių kūryba atvėrė naujas tapybos galimybes. Ikkyū išgarsėjo kaip universaliausias to meto kūrėjas, darbavęsis tapybos, kaligrafijos ir poezijos srityse, o Sesshū – kaip neprilygstamas japonų peizažinės tapybos meistras, suteikęs jai klasikinės formas. Jis žavėjosi kinų peizažinės tapybos meistrų kūryba ir ne tik perėmė iš jos labai daug, bet taip pat sugebėjo daugelį jos laimėjimų paversti japonų dailės savastimi.

Ketvirtoji, paskutinė, jos pakilimo fazė aprėpia Muromachi epochos pabaigą ir tęsiasi iki garsiosios Kanō mokyklos įsigalėjimo, kurios klestėjimo metas Japonijoje siejasi su daugeliu šio klanų dailininkų kartų. Joje tapyba tušu ima kisti, o visa jos jėga išsiveržia naujomis – jau Tokugaw epochoje suklestėjusiomis – spontaniškosios tapybos kryptimis, iš kurių svarbiausios *haiga*, *zenga* ir *bunjinga* (*nanga*).

Džen monochrominėje tapyboje susipina spontaniškas menininko dvasios polėkis ir jo turimos medžiagos bei meninės išraiškos priemonės. Pastarosios – ekspresyvi linija ir švelnios, jautriai niuansuotos šviesios tušo dėmės. Itin svarbūs paveiksluose tušti plotai. Dažnai sakoma, kad *suibokuga* tapybai būdingas gamtos bekraštybės perteikimo siekimas. Apie pasaulio vaizdavimą iš slenkančio paukščio skrydžio taško kalbėsime vėliau. Iš tiesų peizažai siekia perteikti gamtos pasaulio bekraštybės ir jo nepakartojamo nuolatos besikeičiančio pagal metų laikus grožio idėjas.

Savo fizinėmis savybėmis tušo tapyba tarsi lemia daugelį savitų kūrybos proceso ypatumų. Pirmiausia, skirtingai nei Vakarų klasikinės tapybos tradicijoje, kur tapymo procesas yra ganėtinai ilgas ir duoda galimybę kuriant keisti, koreguoti tapomą objektą, spontaniškos prigimties tušo tapyboje dailininkas dar prieš imdamasis teptuko turi turėti aiškią tapomo motyvo viziją, nes pati tapymo technika ir medžiaga reikalauja techninio meistriškumo bei greito sumanymo įgyvendinimo.

Rytų Azijojepagamintas tapyti skirtas minkštas purus popierius ir šilkas itin jautriai reaguoja į kiekvieną tuše pamirkyto teptuko prisilietimą. „Panašios savybės būdingos ir šilkui, nors jis blogiau sugeria drėgmę nei popierius. Ant šilko galima piešti anglimi, tačiau nei ištaisyti piešinio, nei jo ištrinti neįmanoma, kaip piešiant ant drobės. Be to, mokymamiesi būsimieji tapytojai pratinasi piešti ant šiurkštaus popieriaus – bet kaip darbą taisyti griežtai draudžiama. Jiems įteigiama, jog geras tapytojas turėtų gėdytis taisyti piešinį, kurį jis jau kartą padarė, – juk ir karys, ketinąs šauti į taikinį, niekuomet neima į rankas antros strėlės“ (Anesaki, 1973, p. 22–23).

Sakoma, kad juodas, geros kokybės, presuotas kiniškas tušas leidžia išgauti penkis jautrius tonus. Čia labai reikšmingi subtilūs tos pačios spalvos tonų ir pustonių santykiai, kurie išgauti skirtingo intensyvumo potėpia. Greit tušą sugeriančioje tapomoje medžiagoje to, kas tekstelėta ar nupiešta paveikslo erdvėje, jau nepakeisi – jokių klaidų neįmanoma nei ištrinti, nei ištaisyti. Tai reikalauja iš dailininko nepaprasto susikaupimo, nuolatinių pratimų, tobulos

teptuko valdymo technikos ir didelio profesionalumo, ypatingo techninio meistriškumo modeliuojant motyvą.

Tapant svarbu spontaniškumas, sugebėjimas keliais meistriškais teptuko judesiais perteikti vaizduojamojo daikto ar reiškinių charakterį, jų esmingiausius bruožus. Iš čia populiarūs *suibokuga* tapytojų priesakai: „Neliesk teptuko tol, kol nebūsi pasirengęs dėl būsimo kūrinio paaukoti ne tik šlovę, bet ir gyvenimą“ ir „Žinok, jog net brūkšnyje ir taške slypi mirtis arba gyvenimas, ir tavo teptukas turi galią nužudyti arba prikelti gyvenimui“.

Kitas išskirtinis *suibokuga* bruožas, skiriantis ją nuo Vakarų klasikinės tapybos tradicijos, yra tas, kad jai ne taip svarbu pasaulį vaizduoti tikroviškai. Savo prigimtimi tai yra idėjų tapyba. Antra vertus, *suibokuga* tapybai svetimas Vakarų klasikinei tapybai būdingas polinkis į natūralizmą, žavėjimasis ryškėmis, žėrinčiomis spalvomis. Spalvinį santūrumą, prislopintą koloritą ir švelnų kontūrą tikriausiai lėmė ūkanotas šalies kraštovaizdis. Dailininkai įdėmiai studijuoja realaus pasaulio, gamtos formas, tačiau kurdami jie atsiriboja nuo nereikšmingų detalių ir pirmiausia siekia perteikti tapomo motyvo idėją, išreikšti jo gelminę dvasią. Todėl tarp *suibokuga* tapybos meistrų populiarus posakis: „Kai tapai bambuką, turi jausti, kaip jis auga“.

Kadangi *suibokuga* tapytojas pirmiausia siekia pavaizduoti ne tikrovės objektą, o perteikti jo idėją, todėl Rytų Azijos tušo tapyboje ypatingą reikšmę įgauna genealiai ją perteikusių didžiųjų praeities meistrų šedevrų kopijavimas, atskirų jų motyvų perfrazavimas, kūrybinio įkvėpimo iš jų sėmimasis. Pabrėžtinai garbus požiūris į praeities tapybos šedevrus – neabejotinai vienas būdingiausių *suibokuga* tapybos meistrų bruožų.

Minėtas bruožas yra pagrindas kito – nuoseklaus ankstesnėje tradicijoje įgytų techninių įgūdžių, konkrečių motyvų tapymo principų perėmimo ir plėtojimo. Karta iš kartos daugelis sudėtinių tušo, ypač peizažinės, tapybos dalių įgauna techniniu požiūriu kanonizuotas tapymo formas, tiesiogiai susijusias su ilgai garsų mokyklų didžiųjų meistrų išpuoselėtais taisykliniais rankos judėjimo principais. Todėl, pavyzdžiui, tapant kalnus, vandenį, medžius, bambuką ir pan., konkrečios kryptys ir mokyklos įtvirtina savotiškus idealius šių motyvų ar jų elementų tapymo principus. *Suibokuga* šalininkas puikiai perpratęs kanoniškus konkrečių motyvų tapymo principus bei rankos valdymo subtilybes, todėl ir sugeba meistriškai tuo naudotis kūrybos procese, kur nieko nebegalima pataisyti.

Suibokuga tapyba glaudžiai siejasi su kaligrafija ir natūraliai patiria jos techninių bei kompozicinių meninės išraiškos priemonių poveikį. Ankstyvajame *suibokuga* raidos etape jos meninės išraiškos priemonių priklausomybė nuo kaligrafijos buvo ryški traktuojant daugelį kanoniškų motyvų ir jų sudėtinių elementų. Tai visiškai suprantama, nes medžiagos ir meninės išraiškos priemonės buvo tapačios. Šios spontaniškos tapybos šalininkai nuolatos remiasi kaligrafijoje išplėtotais rafinuotais tapybinės technikos principais, siekdami išsaugoti glaudų teptuko, potėpio, lapo, ant kurio tapomas paveikslas, miklaus rankos judėjimo ir spontaniš-



Sōami. Peizažas. XVI a. Tušas, popierius

kų dvasios polėkių sąryšingumą. Teptuko judėjimas čia suvokiamas ne tiek kaip rankos, kiek pirmiausia kaip spontaniško menininko dvasios polėkio ir intymiausių jo sąmonės pokyčių raiška, subtiliai atspindinti menininko sielos artistizmą, kūrybinių užmojų gelmę ar didybę.

Piešinys *suibokuga* tapyboje ilgainiui darosi savarankiškesnis, o kartais netgi tampa vos ne savitiksliu, ir tapyba, remdamasi savitais pasaulio apmąstymo principais ir įvaizdžių sistemomis, tolsta nuo tiesioginės kaligrafijos priklausomybės. Tačiau vidinis šių dviejų giminių vaizduojamojo meno rūšių ryšys neišnyksta niekuomet.

Giluminis tapybos ir kaligrafijos ryšys čia įgauna kitą netikėtą pavidalą, kadangi paveikslų kampe kaligrafiškai užrašomi įvairūs glausti poetiniai, filosofiniai tekstai, apmąstymai, eilės apibūdina paveikslų idėjos prasmę. Paveikslų tekstai aktyviai sąveikauja su vaizduojamomis struktūromis tiek kompozicijos, tiek prasmės požiūriu. Užrašai bylojo apie paveikslų sukūrimo motyvus, kam jis skiriamas ar dovanojamas.

Šie du pagrindiniai paveikslų kompozicinės sandaros elementai *suibokuga* tapyboje siejami įvairiai. Kartais kaligrafiškai užrašytas tekstas kompozicijos aspektu ir plastiškai susipriešina vaizdiniui, t. y. tarsi prieštarauja subalansavimui ir išsaugoja emocinę įtampą. Tačiau sumaniai

ir skoningai įkomponuotas tekstas dažniausiai idealiai atitinka paveikslo kompozicinio sprendimo reikalavimus ir sukuria harmonijos įspūdį.

Aptardamas šią problemą S. Katō atkreipia dėmesį į semantinę tapybos ir kaligrafinio užrašo santykių aspektą: „Motyvacija, kuri įveikia šią priešpriešą, yra kaip semantika, siejanti vaizdinį bei kaligrafiškai užrašytą eilių frazę, ir tai būdinga poetiniam mąstymui. Šios eilės tarsi išryškina vaizdinio prasmę. Eilės ir kaligrafiškas šios frazės užrašas plastiškai priešpriešina vaizdiniui, tačiau jie siejasi semantiniu lygmeniu“ (Katō, 1992, p. 101).

Kitais žodžiais tariant, pagrindinė *suibokuga* meistrų kūrybos nuostata – „paprasčiausiomis meninės išraiškos priemonėmis sukurti įspūdingiausią vaizdinį“. Meninio mąstymo ekspresyvumas ir intymumas monochrominėje *suibokuga* tapyboje, kaip ir su ja glaudžiai susijusioje kaligrafijoje, meninės kūrybos procese išsiveržia pirmiausia. Tai paaiškina plastinių jos formų artimumą vakarietiško abstrakčiam ekspresionizmui, kurio šalininkai nuolatos remiasi Rytų Azijos spontaniškosios dailės tradicijomis bei ieško jose teorinio savo kūrybos principų pagrindimo.

Gvildendamas ekspresyvų monochrominės tapybos pobūdį N. Konradas rašo: „Dailininkas siekė perteikti tai, kas buvo vadinama žodžiu *qi*, t. y. ne pats daiktas, o jame slypinti jėga, tarsi suspausta, kuri kaip spyruoklė gali žaibiškai išsitiesti. Tokia spyruoklė slypi visoje būtyje ir kiekviename jos reiškinyje, gamtoje ir žmoguje. Labai įspūdingai ši jėga išreikšta garsiaame Sessono paveiksle „Audra jūroje““ (Konrad, 1980, p. 124).

Muromachi epocha išugdė nemažai didžiųjų monochrominės *suibokuga*, arba *sumi-e*, tapybos meistrų, iš kurių talento jėga ir stiliaus vientisumu išsiskyrė Ikkyū Sōjun (1394–1481), Soga Yasoku (mirė 1483), Sesshū (1420–1506), Sōami (?–1525), Sesson (1504–1581). Jie pakeitė anksčiau japonų klasikinėje tapyboje vyrausią tapyimo manierą, veržlūs spontaniški jų potėpiai suteikė kūriniams ypatingo artistizmo, muzikalumo, anksčiau neregėtą gamtos ritmo ir erdvės begalybės pojūtį. Jų darbai pasižymi tobula teptuko valdymo technika, vidiniu gamtos esmės suvokimu, stiliaus autentiškumu, įstabia jėga ir gaivumu.

Šių subtilaus rafinuoto skonio monochrominės tapybos meistrų (beveik vien tik dzen vienuolių) kūryboje viešpatauja dvasinio nušvitimo kupini panteistiniai peizažai, gyvūnai, paukščiai, augalai. Paveikslai tapomi vadinamuosiuose *kakemono* (pakabinamuose) arba *makemono* (suvyniojamuose) iki 20 m ilgio šilko ar popieriaus ritinėliuose. *Suibokuga* monochrominės tapybos meistrai, kaip ir kinų peizažistai, gamtos netapo tiesiogiai, o nuodugniai ją apmąsto, nagrinėja, daro pagalbinius škičius, perpranta jautriausius gamtos atspalvius ir tik vėliau kuria simbolinį peizažą, atspindintį ne tiek tikrą gamtos fragmentą, kiek apibendrintą pasaulėvaizdžio sistemą.

Sumi-e mokyklos estetikos išeities taškas yra dzen pasaulėžiūrai būdingas panteizmas ir kūrybos sinkretiškumas. Dailininkai, tapydami peizažus, nuolatos ieško sąsajų su poezija

ir kaligrafija. Monochrominės tapybos estetikai išskirtinai svarbi iš daoizmo perimta dzen idėja, tad kiekvienas gamtos reiškiny turi didžiojo *dao* potencijų. Natūralios gamtos grožį aukštinantys *sumi-e* tapytojų peizažai išsiskiria neregėtu japonų tapyboje technikos meistriškumu, tonine kultūra, netikėtais kompoziciniais sprendimais, gilaus menininko susikaupimo atspindžiais.

Tęsdami didžiųjų kinų čan peizažinės tapybos meistrų Mu Chi, Hsia Kouei, Ma Yuano tradiciją, dzen monochrominės tapybos šalininkai savo paveikslais dažniausiai siekia perteikti dieviškąjį pradą įkūnijančią žmogaus rankų nepaliestą didžiąją Gamtą. Įspūdinguose dzen meistrų peizažuose vyrauja miškų, kalnų, upių ar vandens platybių harmonija, rečiau apsiribojama paskirais augalijos ar gyvūnų, paukščių pasaulio elementais. Toks dievybės įsikūnijimo vaizdavimas, jei jis vienija autentišką psichologinę nuostatą ir būtiną meistriškumą, dzen išpažinėjų akimis, geriau perteikia budistinio mokymo esmę nei įprasti budizmo tapybinės tradicijos kūriniai, vaizduojantys Buddhą ir bodisatvas.

Vienas išraiškingiausių *sumi-e* peizažinės tapybos bruožų, anot A. Wattso, yra tuštumos reikšmingumo pabrėžimas. Neužpildytas paveikslo plotas čia tampa svarbia paveikslo vaizdinės sistemos dalimi. Vieną paveikslo kampą dailininkas nutapo taip, kad suteikia gyvybę visai jo erdvei. Ma Yuanas buvo vienas didžiųjų šios „tapybos be tapybos“, dzen išpažinėjų vadinamos „grojimo bestyge liutnia“, technikos meistrų. Svarbiausia čia – gebėti suderinti formą su tuščia erdve ir pajusti akimirką, kai reikia sustoti. Paveikslo vaizdinys taip glaudžiai susilieja su tuščia erdve, kad sukuria tokios įstabios „tuštumos įspūdį, iš kurios rutuliojasi įvykiai“ (Watts, 1978, p. 19). Santūri ir kupina meninio mąstymo betarpiškumo, susikaupimo, emocionalumo monochrominė tušo tapyba idealiai atitiko estetinius to meto poreikius.

Ikkyū Sōjuno tapybos estetika

Ikkyū Sōjun (1394–1481) – viena iškiliausių japonų kultūros istorijoje asmenybių, išsiskirianti interesų universalumu ir kūrybos vientisumu. Dar gyvas būdamas, jis sulaukė šlovės, su kuria Japonijoje galėjo varžytis tik Bashō. Ikkyū tapo brandžiųjų viduramžių dzen meninės kultūros viršūne, neįtikėtinai sukaupusia savo gyvenime ir kūryboje dvasinę Muromachi epochos patirtį.

„Penkioliktajame amžiuje Japonijoje iškilo tušo tapybos stilius, tiesiogiai nesusijęs su jokia reikšminga tuometine šventykla, bet plačiai pasklidęs apie dinamišką Ikkyū Sōjuno asmenybę. Didžiąją savo gyvenimo dalį jis praleido kelionėse, o jo impulsyvumas, regis, įkvėpė daug sutiktų žmonių. Jis buvo kaligrafijos meistras ir poetas, tačiau tušu tapė ne nuolatos, o apėmus nuotaikai. Menininko stilius nesirėmė konkrečia kinų tradicija, nors jis ir buvo garsus kinų stiliaus poetas. Ikkyū peizažai ir paukščius vaizduojantys paveiksai yra jo vienybės su



Nežinomas autorius. Ikkyū portretas (detalė).
Tapytas iki 1481 m. Tušas, popierius

Visatos gyvybės energija išraiška. Ikkyū paveiksluose tapybinius vaizdinius ir kaligrafiškas paprastai aukščiau užrašomų eilių linijas sunku atskirti vienus nuo kitų“ (Covell, 1974, p. 105).

Anot legendų, Ikkyū yra dviejų kilmingiausių šalies giminių atžala. Jo motina atstovauja garsiajam Fujiwarų klanui, o tėvas – talentingas poetas, subtilus *zenga* tapybos meistras, šimtas Japonijos imperatorius Go – Komatsu. Dėl imperatorių rūmų intrigų motinai pakliuvus į nemalonę, penkiametis sūnus atiduodamas į dzen vienuolyną, kur pirmieji mokytojai įskiepija jam pagarbą kinų kalbai, filosofijai, estetikai, poezijai, vaizduojamajai dailei.

Nuo jaunystės jis pradeda klajojančio vienuolio gyvenimą, kuris tęsiasi dvidešimt metų, pereina daug prestižinių

dzen vienuolynų ieškodamas mokytojų, sugebančių patenkinti jo begalinį smalsumą. Ryškų pėdsaką jo pasaulėjautoje palieka ketveri metai (nuo 1410 m.), praleisti provincijos šventykloje prie vaizdingo Biwos ežero pas mažai žinomą meistrą – „Kuklų senį“, ir dešimt metų šventykloje pas garsėjantį savo asketiškais nuostatomis meistrą Kaso Sōdoną, kur gyveno labai varganomis sąlygomis pusbadžiu.

Vadovaujamas šių nonkonformistinės orientacijos dzen meistrų, jaunuolis nueina sudėtingą, kupiną daugybės meditacijų ir išbandymų dzen mokinio kelią. Dvidešimt ketverių metų amžiaus jis pirmą kartą pasiekia *satori* būseną ir meistras Kaso Sōdonas suteikia mokiniui Ikkyū (pauzė, atokvėpis, pertrauka) vardą. Po dviejų metų, vėl pasiekęs nušvitimo būseną ir gavęs mokytojo palaiminimą, jis, kaip ir dera pagal dzen tradicijas, leidžiasi į ilgalaikės klajones, siekdamas praturtinti savo dvasinę patirtį ir gauti kūrybinių paskatų.

Nuo 1424 m. Ikkyū atsisako asketiško gyvenimo ir, veikiamas kinų *fengliu*, t. y. vėtros ir srauto (jap. *fūryū*), estetikos idėjų, pasineria į bohemišką, kupiną nuotykių gyvenimą, kuris kelia susirūpinimą aukštiesiems dzenbudizmo hierarchams. Pasirinkusio „Pamišusio debesies“ vardą jaunuolio gyvenimo *credo* tampa natūralumas, spontaniškumas, laisvė, meilės aukštiniams. Visuomet turėjęs stiprų savigarbos jausmą, buvęs nepriklausomas, spontaniškų poelgių

ir nesiskaitęs su visuomenės normomis, dabar jis dar labiau pabrėžia šiuos savo charakterio bruožus. Jis du kartus mėgino nusižudyti. Ignoruodamas dzen šventikų gyvenimo tradicijas, veda, augina ir auklėja sūnų.

Šis kilmingiausių aristokratų palikuonis nuolatos keliauja pėsčiomis po atokias šalies provincijas, paprastiems žmonėms skelbia dzen mokymą, visą gyvenimą maištauja, keičia savo gyvenimo būdą, įpročius, interesus, dvasinės saviraiškos formas. Sielos gelmėje Ikkyū buvo labiau estetas, menininkas nei vienuolis, nors jo estetinės pažiūros ir kūryba neatsiejamos nuo dzenbudistinės pasaulėžiūros, nuolatinių apmąstymų apie žmogaus būties laikinumą, meilės gamtai, paprastumo aukštinimo.

Jis, pasirinkęs *geidō* (Meno kelią), žmogaus gyvenimą įvardija kaip vientisą meninės kūrybos procesą. Jau solidaus amžiaus Ikkyū užsidega meilės aistra aklai dainininkei Shin. Tuomet jo poetiniuose kūriniuose naujai suskamba amžinoji meilės tema.

Gyvenimo pabaigoje (1474 m.) imperatoriaus įsaku Ikkyū paskiriamas gaisrų nuniokoto stambiausio sostinės šventyklų bei vienuolyno komplekso Daitoku-ji vyriausiuoju šventiku ir paskutinius gyvenimo metus paskiria jį atstatyti bei rekonstruoti. Šį milžinišką architektūrinį kompleksą su daugybe nuostabiausių dzen sodų ir įvairių meno kūrinių menininkas paverčia brandžiųjų viduramžių japonų kultūros pasididžiavimu.

Formuojantis estetinei Ikkyū pažiūroms ir kūrybai, didelės įtakos turi kinų kultūra. Jo jaunystės metais atgyja susidomėjimas kinų *kanga* tapyba ir kinų kalba rašoma *kanshi* poezija, kurių veikiamas jis sukuria savo ankstyvuosius kūrinius. Vėliau Ikkyū idealu tampa didieji Tang epochos kinų poetai Du Fu, Po Chu-i ir *wenrenhua* mokyklos šalininkų Su Shih, Mi Fu estetinės pažiūros bei kūryba.

Tang epochos poetai jį jaudina įtaigių simbolių ir metaforų pasauliu, meile gamtai, glaudaus artimų žmonių dvasinio bendravimo aukštinimu. Iš intelektualų jis perima estetinių polėkių universalizmą, pabrėžtiną kanoniškų nuostatų ignoravimą, vidinį artistizmą, požiūrį į meną kaip į aukščiausią dvasinę vertybę, teikiančią malonumo.

Tačiau Ikkyū estetines pažiūras ir kūrybą labiausiai paveikė kinų „vėtros ir srauto“ estetikos pradininkai Gu Kaizhi, Tao Yanmingas ir Wangxizhi, propaguojantys principinį gyvenimo bei kūrybinių nuostatų laisvumą, vadavimąsi nuo išorinių sąlygotumų, spontaniškumo ir hedonizmo kultą. Jiems, kaip ir tantristams, vyro ir moters meilė turi mistinę sakralinę atsinaujinimo prasmę.

Dėl sudėtingos dvasinės evoliucijos Ikkyū tapo tobulu Rytų Azijossintetizmo ir universalizmo įsikūnijimu, aukščiausio pasaulinio lygio menininku, genialiai dirbančiu kaligrafijos, tapybos, poezijos, arbatos ceremonijos, sodų meno ir estetikos srityse.

Per visą ilgą gyvenimą (išgyveno 87 m.) jis glaudžiai bendravo su daugeliu žymiausių Muromachi epochos menininkų, pats puikiai grojo fleita. Jo nuopelnai kaligrafijai, tapybai

ir poezijai anksti įgavo platų pripažinimą. Per savo mokinį Shukō Murata jis stipriai paveikė džen sausųjų sodų ir arbatos ceremonijos estetikos formavimosi eigą.

Ikkyū taip pat domėjosi estetiniais *nō* teatro principais, daug bendravo su savo mokiniu, Zeami įpėdiniu ir dukters vyru Zenchiku, kuris tęsė didžiojo meistro tradicijas. Visa tai jam padėjo gyvenimo pabaigoje sutelkti daugybę didžių meistrų ir tikslingai panaudoti jų talentus atstatant Daitoku-ji vienuolyno kompleksą. Šiame vienuolyne jis sukaupe daug vertingų didžiųjų kinų meistrų kūrinių, iš kurių išskirtini Mu Qi ir Li Tang paveikslai.

Gyvendamas chaotišką, neretai vienišo atsiskyrimo gyvenimą, jis menkai rūpinosi savo kūrinių likimu. Iš gausios ir įvairialypės jo kūrybos teisliko paskiri kaligrafijos ir tapybos kūriniai, daugiau nei 1000 kinų kalba rašytų *kanshi* žanro eilių, kelios dešimtys japoniškų *waka* eilėraščių ir nemažai džen patirtį išreiškančių filosofinių ketureilių bei meilės poezijos pavyzdžių.

Ikkyū buvo neprilygstamas Muromachi epochos kaligrafijos meistras, įvairiais savo dvasinės evoliucijos tarpsniais sukūręs daug skirtingų stilių kaligrafijos kūrinių, natūraliai išreiškusį jo dvasios polėkius. Jie labai autentiški, atspindintys dvasinę spontaniškos kūrimo akimirkos patirtį. Kaligrafijos kūrimo aktą menininkas lygino su nuoširdžia malda.

Jis buvo netradicinis kaligrafijos meistras, nesiskaitęs su visuotinai priimtais kaligrafijos stiliais, kurių elementus pasirinkdavo savo nuožiūra ir laisvai perkurdavo. Jam svarbiausia autentiškumas ir gyvybingumas. Labiausiai vertino šiurkštų bambuko plaušų teptuką ir kūrė neįprasto drastiško, gyvybingo stiliaus kaligrafijos kūrinius, kurie akivaizdžiai atskleidė jo gyvenimo patirtį ir nonkonformistinius estetinius skonius.

Skirtingai nei kiti džen meistrai, kurie iš daugelio to paties kūrinio variantų palikdavo tik patį geriausią, Ikkyū vienodai vertino visus savo darbus, neskirstydamas jų į gerus ir prastus, nes visuose regėjo praslinkusios dienos ypatingos patirties atspindį, savo nepakartojamų išgyvenimų ir nenumaldomos laiko tėkmės pėdsakus.

Veikiamas *wenrenhua* estetikos, į tapybą Ikkyū žvelgia kaip į natūralią savo kaligrafinės ir poetinės kūrybos tąsą. Tapydavo atsitiktinai, neretai ilgai nesiimdavo šio svarbaus dvasinės saviraiškos žanro. Tačiau nuolatinis užsiėmimas kaligrafija padėjo išsaugoti profesionalius techninius įgūdžius ir būtiną meistriškumą. Ikkyū paveiksluose tapyba natūraliai siejasi su kaligrafija ir poezija, išryškindama vidinį „trijų didžiųjų menų“ sąryšingumą.

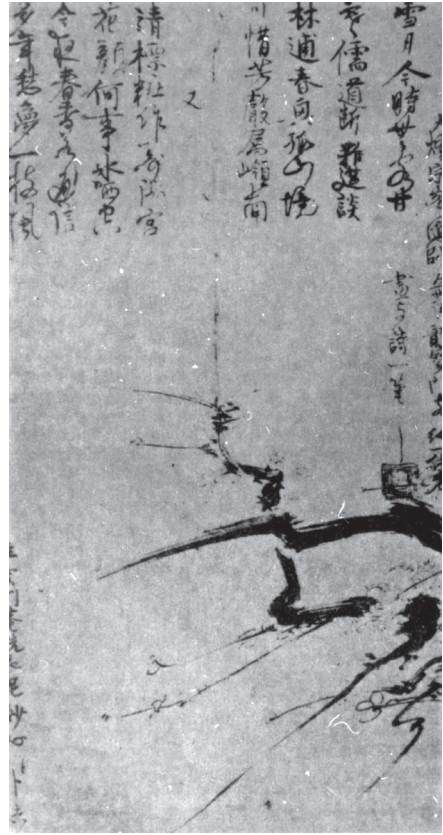
Jo tapybos, kaip ir kaligrafijos bei poezijos, kūriniai intensyviau dvasinio išgyvenimo akimirką žaibiškai išsilieja popieriuje ar šilko ritinėlyje. Ikkyū paveiksluose „Slyvos šakelė“, „Jaunos kregždės“, „Meditacija tarp pušų“ ekspresyvių laužytų piešinio linijų judėjimas liudija stiprų techninių kaligrafijos principų poveikį. Čia kompoziciją sudaro meistriškai grakščiu kaligrafiniu stiliumi parašytos spontaniškai erdvėje besiskleidžiančios kaligrafinės struktūros, kurios apima neįprastai didelius paveikslų plotus.

Pagal dzen tradiciją dailininkas aukština vienišumą, paprastumą, neturtingumą (*wabi dvasia*), naudoja kuo mažiau meninės išraiškos priemonių, kai kiekviena linija, brūkšnis kūrinyje turi prasmę. Daugumą jo paveikslų galima laikyti simboliniais autoriaus dvasios portretais siekiant sąmonės nuskaidrėjimo būsenos.

Šios asmenybės gyvenimas daugybe gijų siejosi su žymiausiais įvairių kultūros, estetinės minties ir meno sričių asmenimis, labai veikė jų estetinius požiūrius, kūrybą. Ikkyū mokiniai buvo daugelis itin garsių japonų menininkų, iš kurių pažymėtini poetas Sōchō, dramaturgas ir aktorius Zenchiku, tapytojas Soga Jasoku, arbatos ceremonijos meistras ir dzen sodų kūrėjas Shukō Murata, vyriausias ir atkakliausias jo mokinyt tapytojas, kaligrafas ir keramikas Bukusai, kuris vėliau tapo Shin-juan šventyklos vadovu. Tvarkant ir dekoruojant vienuolyną jis praktiškai rėmėsi savo mokytojo įdiegtais asketiškos dzen estetikos principais. Ikkyū stilius paskatino jį nutapyti daug puikių peizažų.

Savo klajonėse Ikkyū sutiko ir Tenshō Shūbun mokinį samurajų Soga Jasoku, kuris, paveiktas didžiojo meistro, nutraukė ryšius su samurajų luomu ir, pasirinkęs Bokkei pseudonimą, visiškai pasišventė tapybai. Soga Jasoku ne tik tapo vienu didžiųjų japonų peizažinės tapybos meistrų, bet ir pradininku keturių kartų tapytojų dinastijos, kurios idealas buvo Ikkyū.

Didis japonų meno istorijos specialistas Yashiro Yukio rašo: „Asketiška Ikkyū dvasia, regis, vis dar vyrauja šventykloje, ypač salėje, kur glaudžiasi šie paveikslai. Kompozicijos atžvilgiu šie tapybos darbai yra paprastumo esencija, išgauta minimaliais teptuko potėpiais ir tamsaus tušo atspalviais. Rezultatas – didaus menininko sukurtas dvasingo peizažo šedevras... pasaulis be jokių banalybės pėdsakų, nutolęs nuo žmogiškojo“ (Covell, 1974, p. 106).



Ikkyū. Slyvos šakelė. Tušas, popierius

Sesshū peizažinės tapybos estetika

Kitas XV a. dailės korifėjus Tōyō Oda, plačiai žinomas Sesshū arba Unkokuken (1420–1506) slapyvardžiu, buvo neprilygstamas dzen peizažinės tapybos meistras. Apie daugelio anksčiau gimusių japonų monochrominės tapybos meistrų gyvenimą žinoma labai nedaug, o apie Sesshū išliko palyginti daug istorinės medžiagos, užrašų ant daugybės jo darbų su aiškiomis baigimo datomis, atskleidžiančių jų sukūrimo paskatas, ir pan. Kita vertus, Sesshū, kaip ir Ikkyū, buvo neeilinio talento menininkas bei asmenybė, todėl daug papildomos informacijos apie jo gyvenimą, kūrybą aptinkama amžininkų ir sekėjų liudijimuose.

Jis gimė pajūrio gyvenvietėje Akahamoje, tolimoje Bitchū provincijoje, nuskurdusioje šeimoje, iš kurios kilo plejada tapytojų, kaligrafų, poetų, dzen sodų meistrų. Tōyō Oda (tuopa) nuo vienuolikos metų mokėsi greta esančioje dzen šventykloje, o vėliau – Shōkoku-ji vienuolyne Kyōto, kuris garsėjo monochrominės peizažinės tapybos mokykla, pripažinusia tuo metu populiarią Japonijoje kinų peizažinę tapybą. Shunrin Shuto, vėliau tapusio šio vienuolyno vadovu, prižiūrimas jaunuolis studijuoja dzen filosofiją, kaligrafiją, tapybą, poeziją, muziką, uoliai užsiima dzen meditacija.

Sulaukęs dvidešimties, jis, vadovaujamas garsaus peizažinės tapybos meistro Tenshō Shūbuno, dešimtmetį gilinasi į tapybos ir kaligrafijos paslaptis. Užbaigęs studijas Shōkoku-ji vienuolyne, tampa dzen vienuoliu ir pasirenka *geidō* (Meno kelią). Daug keliauja, tapo įvairių provincijų peizažus, kuriuose jaučiama Tenshō Shūbuno įtaka. Kaip rodo užrašas viename Sesshū peizaže, savo mokytojais jis laikė Josetsu ir Shūbuną. Jis labai žavėjosi kaligrafija ir, ypač sulaukęs 40 metų, daug dirbo šioje srityje. Kaligrafija jam padėjo įtvirtinti piešinio tobulumą ir tvirtą kompozicinę jo peizažų konstrukciją.

Sesshū tapė labai daug, kruopščiai rinkdamasis motyvus, mėgo tapyti aukštų smailių kalnų viršūnes, plačiai atsiveriančius reginius. Vyrafo požiūris iš paukščio skrydžio regos taško ir buvo siekiama perteikti erdvės bekraštybės iliuziją. Ilgainiui jis tampa vienu žymiausių peizažinės tapybos meistrų. 1463 m. jau išgarsėjęs dailininkas atvyksta į pajūryje esantį klesatinčios kultūros centrą Yamaguchi miestą netoli karų nuniokoto Kyōto, kur įkuria Unkokukeno mokyklą. Maždaug tuo metu jis pradeda pasirašinėti savo paveikslus Sesshū (sniego laivas) vardu.

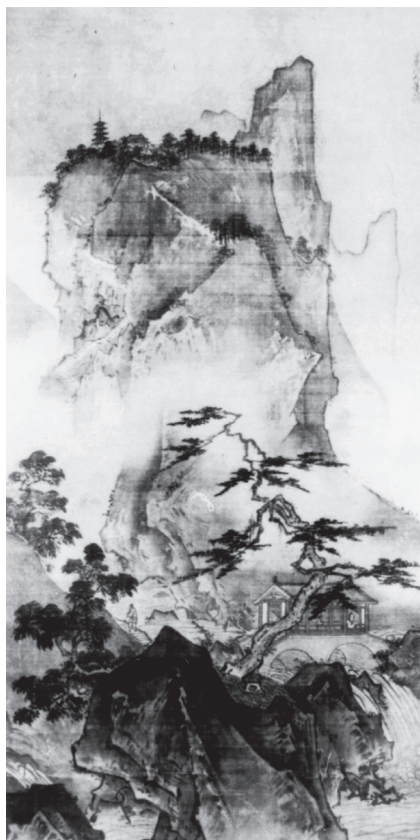
Gyvendamas Yamaguchi, pradeda jausti nepasitenkinimą pasiektais rezultatais – gilėja dvasinė krizė. Dailininkas supranta, kad, norint pasiekti tobulybės peizažinės tapybos srityje, būtina geriau pažinti didžiųjų kinų meistrų kūrybą. 1467 m., įgyvendindamas seną svajonę, išvyksta dvejiems metams į Kiniją, kur daug keliauja, lankosi garsiuose čan vienuolynuose ir įdėmiai studijuoja didžiųjų Song ir Yuanų epochų peizažinės tapybos meistrų Li Tang, Hsia Kouei, Wu Chien ir Liang Kai kūrybą. Užrašas ant vieno išlikusio Sesshū paveikslo liudija, kad,

grįžęs į tėvynę, dailininkas regėjos Kinijos kalnus ir didžiąsias upes, keturiuose šimtuose provincijų ieškojo meistro, tačiau jo kelionės buvo bergždžios, nes tarp tuomet kūrusių nerado tapytojų, meistriškumu prilygstančių Shubūnui ir Josetsu.

Netrukus Bungos provincijos Ōitos mieste, vaizdingoje pajūrio vietovėje, Sesshū įkuria „dangiškos kūrybos“ mokyklą, suburia artimiausius mokinius. Prasideda naujas svarbus jo dvasinės ir kūrybinės evoliucijos etapas, pastebimai sustiprėja Li Tang, Hsia Kouei, Ma Yuano, Liang Kai įtaka. Sesshū buvo spontaniška, gaivališka asmenybė, kurios kūrybos procesui buvo itin reikšminga meditacija. Jo dirbtuvėje kaupėsi įvairūs pradėti tapyti ir nauji peizažo ritinėliai. Peizažus pradėdavo kurti dažniausiai po ilgo jūros erdvių ir kalnų, atsiveriančių iš jo aukštai kalvoje esančių namų, apmąstymo. Po gurkšnelio sakės jis paimdavo fleitą ir ilgai grodavo tinkamą nuotaiką kuriančią melodiją. Paskui imdavo teptuką ir pradėdavo tapyti, iš pradžių apmesdamas būsimą peizažą.

Palyginti su kitų peizažinės tapybos meistrų kūriniiais, Sesshū jėga pirmiausia atsiskleidžia veržlia dinamiška linija. Irgi svarbios meninės išraiškos priemonės – švelnūs tonų ir skirtingų erdvių planų santykiai. Siekiant išpūdingai perteikti nesibaigiančios erdvės iliuziją, daromos šviesios švelnių kontūrų dėmės, kupinos dvasinio nušvitimo. Aukšto meninio lygio lakoniški kalnus, jūrą, meškeriotojus vaizduojantys kūriniai. Populiarus monochrominėje čan ir dzen tapyboje meškeriojimo motyvas (prisiminkime puikius Ma Yuano „Vienišas žvejys, meškeriojantis žiemą ežere“, ir Josetsu „Kaip įgyti meškeriojimo meistriškumą“) tampa dvasinių asmenybės ieškojimų simboliu.

Perkopęs penkiasdešimtmetį, dailininkas paliko savo studiją Yamaguchi ir leidosi į ilgas keliones po šalies provincijas, tapė daug įvairių šalies regionų peizažų. Daugelis jų mums pažįstami tik iš vėlesnių autorių, dažniausiai Kanō mokyklos meistrų, kopijų, kurie aukštai vertino dailininko kūrybą. Tai buvo našiausias Sesshū kūrybos metas, kuomet jis subrendo ir galutinai įvaldė savąjį poetišką peizažinės tapybos stilių.



Sesshū. Vasaros peizažas iš „Keturių metų laikų peizažų“. Apie 1468 m. Tušas, popierius

Kai tapo žymiausiu peizažinės tapybos meistru, buvo pasiūlytas į Tapybos akademiją, tačiau vertinantis nepriklausomybę dailininkas vietoj savęs pasiūlo Kanō Masanobu. Kukliam, asketiškam džen vienuoliui nelabai svarbūs išoriniai šlovės požymiai – jis atkakliai siekia tobulumo kaligrafijos ir tapybos srityse.

Sesshū pasaulėžiūra, požiūris į kūrybą, menininko misiją pasižymi panteistinės džen estetikos dvasia, asketiškais idealais. Savo kūriniuose jis perteikia džen estetikai būdingą požiūrį į būties procesų nenutrūkstumą; išryškina intymų santykį su nuolatos besikeičiančiu gamtos grožiu. Būdamas tvirto kūno sudėjimo ir geros sveikatos, veržlaus charakterio, Sesshū beveik visą gyvenimą klajoja po džen vienuolynus, šventyklas, atokiausias šalies provincijas, siekdamas įamžinti jo žvilgsnį pavergusius gamtos vaizdus.

Sesshū, sprendžiant iš užrašo viename iš paveikslų, laikė save tiesioginiu ankstyvųjų džen monochrominės tapybos meistrų – Josetsu ir Tenshō Shūbun – mokiniu. Tačiau brandžiai jo peizažinės tapybos estetikai svarbesnį poveikį turėjo kinų *chan* ir *wenrenhua* mokyklų estetikiniai principai. Dailininkas daug ir kruopščiai kopijuoja savo mėgstamų kinų tapytojų Li Tsai, Mu Chi, Hsia Kouei ir Kao Yen-ching peizažus, neretai savo kūriniuose „cituoja“ ir kūrybiškai panaudoja jų motyvus.

Sesshū peizažuose – daugybė nepakartojamų Japonijos kraštovaizdžio vaizdinių, nepaprasta nuotaikų perteikimo gama, sugebėjimas kiekviename metų laike įžvelgti savitą grožį. Iš kelionės Kinijoje jis, subtilaus Rytų Azijosdailės žinovo E. F. Fenollosos pastebėjimu, parsivežė pojūtį beribių panoraminių erdvių su įlankomis, laivais, miestais-tvirtovėmis, kalnų virtinėmis, stūksančiomis svaiginančiame aukštyje ir metančiomis atspindį sidabriname ežerų paviršiuje; bauginančių krioklių šuolių akmens bedugnių pakraščiuose, apšerkšnijusių kalnų miškų, virpančių po amžino rūko šydu; klaidžiojančio tarp grėsmingų tarpeklių vienišo džen vienuolio; saulėtų kaip šachmatinė lenta ryžių laukų, kovojančių dėl vietos po saule tarp netvarkingai stūksančių vulkaninės kilmės nuolaužų; stačiais stogais tarsi paukščiai išsidabinusių šventyklų (Fenollosa, 1913, p. 80–81).

Į kūrybos procesą dailininkas žvelgia labai rimtai. Regėdamas gamtoje dievybės įsikūnijimą, jis daug medituoja, tobulina dvasią, psichologiškai rengiasi kurti. Pagrindiniai kūrybinio įkvėpimo šaltiniai – gamtos meditacija ir muzika. Sesshū garsėjo muzikine klausa ir meile muzikai. Amžininkų liudijimu, prieš pradėdamas tapyti, jis visada kontempliuodavo prieš akis esantį gamtos peizažą arba, paėmęs bambukinę fleitą, ilgai improvizuodavo melodijas, kurios pažadindavo jo kūrybinę dvasią. Paskui imdavo į rankas teptuką. Per savo ilgą gyvenimą dailininkas sukūrė daug puikių kaligrafijos, gėlių ir paukščių žanro darbų, portretų, tačiau visuotinį pripažinimą įgijo savo subtiliais gamtos grožį iš paukščio skrydžio regos taško vaizduojančiais peizažais, kuriems būdingas ekspresyvus kaligrafiškumas, žema perspektyvos linija ir erdvės bekraštybės iliuzija.

Išlikę 1438 m. Kinijoje tapyti keturi statūs Sesshū peizažai, plačiau žinomi „Keturių sezonų peizažų“ pavadinimu, liudija stiprų Li Tsai kūrybos poveikį. Kitas tais pačiais metais pradėtas tapyti Kinijoje ir užbaigtas tėvynėje „Mažasis peizažinis ritinėlis“, susidedantis iš šešių peizažų, yra nutapytas Yuanų epochos intelektualų mokyklos sekėjo Kao Yen-chingo peizažų stiliumi.

Tačiau stipriausią poveikį brandžiai Sesshū kūrybai turėjo garsus Song epochos peizažistas Hsia Kouei, iš kurio japonų tapytojas perima daug motyvų, stilistinių bruožų ir kompozicinių principų. Kaip ir Hsia Kouei, jis siekia perteikti pasaulį iš paukščio skrydžio regos taško, sukurti plačios panoraminės erdvės iliuziją, mėgsta vaizduoti lanksčių gluosnių šakas, sraunius upelius, krioklius tarp didingų kalnų.

Perpratęs kinų peizažinės tapybos estetikos ir žymiausių kinų meistrų kūrybos principus, idėmiai studijuodamas gamtą bei nuolat lavindamas techninius kaligrafijos įgūdžius (ja jis visada žavėjosi ir skyrė daug dėmesio), Sesshū įgijo nepaprastą stiliaus veržlumą, artistizmą, tapybinio mąstymo vientisumą. Subrendusio peizažisto talentas visa jėga atsiskleidžia Hsia Kouei motyvų įkvėptame beveik 17 metrų „Ilgame peizažų ritinyje“. Čia peizažiniuose paveiksluose vaizduojama nuosekli metų laikų kaita, pradedant pavasariu ir baigiant žiema.

Gana ryškūs ir panteistinės dzen estetikos pėdsakai. Tapytojas itin mėgsta rimties kupinus rudens ir žiemos motyvus, kuriuose subtiliai perteikiama ne tik gamtos grožis, bet ir paties menininko dvasios būsenos. Geriausi ciklo peizažai žavi tobula polichrominės tapybos liejimo technika, potėpio išraiškingumu, polinkiu į minimalias menines išraiškos priemones. Jo, kaip ir čan peizažinės tapybos meistrų, kūriniuose įtaigiai perteikiama gamtos didybė, kalnų, miškų, ūkų, sraunių upių grožio poetika.

Sesshū peizažuose svarbiausia erdvės bekraštybės perteikimas. Kaip meninės išraiškos priemonė meistriškai panaudojama aktyvi neužpildytų plotų emocinio poveikio jėga. Daili-



Sesshū. Peizažas. 1495 m. Tušas, popierius

ninkas išryškina arba stambiu planu pateikia atskirą, jo akimis žvelgiant, esmingiausią meninio vaizdinio detalę, taip sugestyviai išreiškdamas būties bekraštybės idėją.

Tobulai perpratęs skirtingų kaligrafijos stilių subtilybes, Sesshū suvaldo vingrią liniją ir temperamentingas laužytų linijų struktūras, kurios kartu su šviesiomis dėmėmis yra pagrindinės peizažų kompozicijos priemonės. Ritmingų skirtingo intensyvumo linijų sąveika paveikslams teikia intymumo ir muzikalumo.

„Sesshū menas, – rašo Tanaka Ichimatsu, – liudija, kad jis ne tik rūpestingai studijavo Šiaurės ir Pietų Song mokyklų tapybos stilius, bet ir pats kūrė su jam būdingu veržlumu bei pasitikėjimu. Sesshū tapyba, pasižyminti tvirtu struktūriniu tikrovės perteikimu, išliko neprilygstama per visą Muromachi periodą“ (Tanaka, 1974, p. 128–129).

Kupina ekstaziško susižavėjimo didingu gamtos grožiu, jo tapyba Japonijai turi tokią pat reikšmę, kaip Tang epochoje gyvenusio ir kūręsio Wang Wei kinų peizažinės tapybos estetikos bei monochrominio peizažo istorijai. Jis išplėtoja monochrominės tapybos principus iki rafinučiausioms meno formoms būdingo artistizmo ir įtaigumo. Šio kuklaus džen vienuolio kūryba – puikiausias pavyzdys, kaip meninės išraiškos priemonių mažuma ne tik neapriboja menininko saviraiškos, bet ir skatina jo kūrybiškumą bei meninį meistriškumą, verčia reikliau vertinti visas kūrinio vaizdinės sistemos dalis.

Perėmęs japonų dvasiai artimiausius kinų peizažinės tapybos estetikos bei dailės principus, Sesshū sugebėjo sukurti savitą tautinį peizažo stilių. Jokio kito japonų dailininko kūryboje visa aprėpiantis panteizmas ir nuolat kintančio gamtos grožio tema nepasiekia Sesshū intymiausiems peizažams būdingo dvasingumo bei meninio įtaigumo aukštumų. Jo peizažiniai kūriniai vertingiausi ne tik Muromachi epochoje, bet ir apskritai japonų peizažinėje tapyboje.

Apie savo kūrybos vertės suvokimą liudija paveikslų autografa. Jie toje epochoje dar buvo reta išimtis. Dailininkas iki senatvės išsaugojo puikią sveikatą, energingumą, veržlumą. 1501 m. nutapyta Chion-ji pagoda stulbina daugiau nei aštuoniasdešimt metų turinčio dailininko kūrybiniu pajėgumu, potėpio tikslumu ir profesionalumu. Jautriu psychologizmu alsuojantys Sesshū didingos gamtos peizažai, perteikiantys metų laikų kaitos grožį, vėlesnių epochų menininkams tapo nepasiekiamu idealu.

G. B. Sansomas taikliai pastebėjo, kad Sesshū kūryba yra puikus džen pasaulėžiūrai būdingo skonio ir pažiūrų į pasaulį meninio įkūnijimo pavyzdys, kuris negali būti paaiškintas išskirtinėmis estetinių paslapčių išvalgomis ar metafizinėmis idėjomis, kadangi dailininkui svarbiausia ne teorija, o kūrybos aistra.

Vertingiausiais Sesshū peizažų bruožais, be energingo potėpio, jis laiko ypatingos rimties ir paprastumo poetikos išaukštinimą. „Aptikęs grožio esmę dailininkas jį tarsi supaprastino iki kraštutinumo. Dosnus pagyrimas keliems potėpiams ir blyškioms tušo dėmėms nedideliame

popieriaus lape taip pat pabrėžia šios mokyklos svarbą meno istorijai, ir galbūt greit Sesshū ir jam lygūs įgaus didesnę pripažinimą“ (Sansom, 1977, p. 395).

Taigi estetinius *suibokuga* tapybos principus Japonijoje padėjo įtvirtinti Josetsu, įkūręs monochrominės tušo tapybos mokyklą dzen Shōkoku-ji vienuolyne. Vėliau jo darbą tęsė mylimas mokinys, vienas žymiausių XV a. tapytojų ir skulptorių Tenshō Shūbun, kuris suformavo daugelį pagrindinių dzen peizažinės (kalnai ir vandenys) tapybos stilistinių principų.

Tačiau dzen dailės suklestėjimas siejasi su dviejų genialių XV a. tapytojų – Ikkyū Sōjun ir Tenshō Shūbun mokinio Sesshū – vardais. Pirmojo kūryboje vyrauja dramatiškos lūžtančios, o antrojo – vingrios linijos. Išlavintu skoniu ir meistriško teptuko valdymo kultūra pasižyminti šių meistrų kūryba monochrominę japonų tapybą pakylėjo beveik iki didžiųjų kinų Song ir Yuan epochų peizažinės tapybos meistrų lygmens, suteikė jai didžiulę filosofinę prasmę bei meninės formos išbaigtumą.

JAPONŲ RENESANSO IDĖJŲ SKLAIDA MOMOYAM EPOCHOJE

Specifiniai japoniškojo renesanso estetikos bruožai

Svarbus japonų kultūros posūkio metas yra dramatiškų istorinių įvykių kupina antroji XVI a. pusė, kai prasideda naujas kultūros pakilimas, vadinamas japoniškuoju renesansu. Po nuožmių feodaliųjų pilietinių karų šalis ima vienytis; šitai skatina ir pirmieji tiesioginiai ryšiai su Vakarų Europa. Neribotą valdžią įgavę šogunai Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi, Tokugawa Ie-yasu siekė įtvirtinti naujus šalį vienijančius ir valdovų galią aukštinančius simbolius. Kadangi džen vienuolynai priešinosi šalies suvienijimui ir siekė apriboti šogunų valdžią, todėl pastarieji atsainiai vertino religinio meno apraiškas ir rėmė pasaulietinį meną.

XIV–XV a. brandžiųjų viduramžių estetiški idealai išsamiausiai atsiskleidė peizažinėje tapyboje ir kraštovaizdžio architektūroje. XVI a. joks menas nepajėgė įgyvendinti šio uždavinio. Šio periodo tapyba dekoratyvi, ir dėl to silpnėja jos dvasinė-filosofinė prasmė (šią kryptį palaiko vadinamoji Kanō mokykla). Širmų tapyba dabar nebeišreiškė sudėtingų dvasinių to meto koncepcijų, bet buvo rūmų interjerų papuošimas. Lygiai taip pat kaip ir sodas, anksčiau buvęs budistinės šventovės ansamblio dalis ir savotiškas simboliškai atspindintis pasaulėvaizdį altorius, vis labiau virto praradusiu savo sakralumą dekoratyviu meno priedėliu, gyvenamosios erdvės elementu. Atsirado nauji tapybos ir sodų meno santykiai su architektūra – sukurtas iš esmės kitas ansamblio tipas, pasižymintis naujomis meninėmis ir socialinėmis funkcijomis (Nikolaeva, 1978, p. 125).

Oficialia valstybės ideologija tapo kinų Song epochos neokonfucianizmas, tvirtos valstybinės organizacijos, „Dangaus kelio“ visuomeniniame ir asmeniniame gyvenime aukštinimas, universalizmo tendencijų kultūroje stiprėjimas. Šalies valdovai skelbė teisingumo, pareigos ir ištikimybės humanistiniams idealams principus. Asketišką ankstyvosios samurajų kultūros griežtumą keičia nauja į pasaulietinės kultūros vertybes nukreipta ideologija, kurios įtaka sustiprėja po 1573 m., kai, nuo valdžios nušalinus Ashikagų giminę, prasideda Momoyam epocha (1568–1603).

Naujus pasaulietinės kultūros principus šogunų ir įtakingiausių feodaliųjų kunigaikščių – *daimyō* ekonominės ir politinės galios augimą rodė galingų samurajų pilių architektūra, interjeras, suklestėjusi taikomoji dailė, širmų tapyba. Išnyko ankstesnio samurajų gyvenimo būdo kuklumas ir paprastumas. Šogunų bei feodalų pilyse menas įgavo naujas pasaulietines formas, estetinius idealus, monumentalaus ir dekoratyvaus stiliaus bruožus. „Valdžia, turtas buvo įtvirtinama ne tik karine jėga: galią rodė ir neįveikiami kariniai įtvirtinimai, neregėtas



Sodo ir tvenkinio vaizdas iš Auksinio paviljono. Imperatoriaus Katsuros rūmai. Šalia Kyōto. XVII a.

rūmų patalpų puošnumas, kurių pagrindinis dekoratyvinis elementas buvo sienų ir širmų tapyba“ (Nikolaeva, 1989, p. 46–47).

1542 m. prie Japonijos krantų atsidūrė taifūnų nublokšti Fernando Mendeso Pinto vadovaujami portugalų jūreiviai, po kurių plūstelėjo pirkliai ir misionieriai. Pirmuosius europiečius bei krikščionių misionierius nustebino šalies gyventojų raštingumo lygis, kultūros ir meno paminklų gausa, tai, kad oficialūs priėmimai didinguose rūmuose vykdavo sėdint ant tatamio salėse, kuriose nebuvo jokių baldų, valdžios atributų, o tik tapybos ir taikomųjų menų kūriniai.

Šiogunas Toyotomi Hideyoshi iš pradžių rėmė portugalų misionierius ir krikščionybę, kadangi manė, jog tai bus atsvara opoziciškai nusiteikusių dzenbudistinių vienuolynų galiai. Jėzuitai pirmieji atvėrė Vakarams savitą japonų kultūros ir meno pasaulį. Aktyvi misionieriška jų veikla prasidėjo 1549 m., kai į pietinę Kyūshū salos dalį atvyko vienas Jėzuitų ordino steigėjų Francis Xavieras, kuris greit išplėtojo įvairias religinės ir kultūrinės veiklos formas. Jis pirmasis pradėjo sistemingai siųsti į Europą laiškus, kurie, perėję Ordino ir popiežiaus cenzūrą, buvo verčiami į kitas kalbas bei leidžiami įvairių kultūros centrų.

„Jei spręstume apie žmones, su kuriais dažnai susitinkame, – rašo F. Xavieras, – turėčiau pripažinti, kad japonai yra geriausia iš rastųjų rasių. Nemanau, jog tarp pagonių galima aptikti kitą tokią tautą. Japonai labai atvirai bendrauja, geranoriški, nepikti, garbę ir orumą jie iškelia aukščiau visko. Dauguma jų neturtingi, tačiau neturtas čia neniekinamas. Jiems būdingas vienas savitas bruožas, kurio neturi nė viena krikščioniška tauta: kad ir koks varganas būtų kilmingas žmogus (ar jokių turtų neturėtų iš prastuomenės kilęs žmogus), japonai į jį žvelgia su tokia pat pagarba, tarsi jis būtų turtingas“ (*Anthology...*, 1965, p. 60).

Kitas misionierius – Valignano – atkreipė dėmesį į ypatingus intelektualinius japonų sugebėjimus, imlumą, kad „jų vaikai europines žinias, raštą ir kalbą netgi greičiau perpranta nei vakariečiai. Žemesnės socialinės klasės Japonijoje ne tokios tamsios ir grubios kaip Europoje. Iš jų dauguma yra protingi, gerai išauklėti ir lengvai suvokia žinias“ (*Ten pat*, p. 4).

Itin daug vertingų žinių apie Japonijos kultūrą ir meną paliko nuo 1563 m. daugiau nei trisdešimt metų šioje šalyje gyvenęs jėzuitų misionierius portugalas Louis Froisas (1532–1597), puikiai įvaldęs japonų kalbą ir artimai bendravęs su įvairių socialinių luomų žmonėmis. Jis parašė kapitalinį kelių tūkstančių puslapių veikalą „Japonijos istorija“, kuris kupinas daugybės įžvalgių pastebėjimų ir didžios pagarbos šios šalies žmonėms bei kultūrai. Tačiau Jėzuitų ordino vadovybė, tikriausiai dėl perdėm teigiamų japonų kultūros vertinimų, ilgai jį slėpė savo archyvuose. Pirmasis jo tomas vokiečių kalba buvo išleistas Leipcyje tik 1926 m., o visi keturi tomai portugalų kalba Lisabonoje dienos šviesą išvydo 1976–1983 metais.

L. Froisas atkreipė dėmesį į visiškai skirtingas japonų ir europiečių vertybių sistemas: „Mes kaip brangenybes vertiname juvelyrinius, aukso ir sidabro dirbinius, tačiau japonai brangenybėmis laiko įvairius senoviškus virdulius, senovišką keramiką, kroketes ir didžiulius indus“ (*Japan...*, 1995, p. 24).

Europiečius žavėjo japonų smalsumas, intelekto imlumas, švaros kultas, aukštas asmeninės higienos lygis, tolerancija, stebino religinių vaizdinių neapibrėžtumas. Skirtingai nei europiečius juos menkai domino rojus ir pragaro vaizdiniai, jie blogai susigaudė krikščioniškosios metafizikos išvedžiojimuose bei pomirtinio gyvenimo labirintuose.

Jį ir kitus europiečius itin stulbino, kad japonai milžiniškas sumas mokėjo už, jų akimis, nieko vertus arbatos ceremonijoje naudojamus indus ir nedidelio formato popieriuje be jokių rėmų nupieštus monochrominius kaligrafijos bei tapybos kūrinius. „Popieriaus lapelio su jame nupieštu paukščiuku ar medžiu pardavimo kaina, – rašo jis, – gali siekti tris, keturis ar dešimt tūkstančių dukatų, jei tai seno praeities meistro kūrinys, nors, mūsų akimis žvelgiant, jis nieko nevertas [...] Kai klausiamo japonų, kodėl jie leidžia tokias pinigų sumas pirkdami nieko nevertus daiktus, jie atsako, kad jie taip elgiasi dėl tos pačios priežasties, kurios stumiami mes didžiulius pinigus mokame už deimantą ar rubiną, o tai juos ne menkliau stebina“ (*Anthology...*, 1965, p. 262).

Nedidelio formato monochrominiai japonų dailininkų kūriniai misionieriams visiškai nesiderino su vakarietiškais požiūriais į tapybą, kurios neatsiejama dalis buvo griozdiški puošnūs rėmai, spalvingai spindinčių aliejumi tapytų paveikslų medžiagiškumas. Kita vertus, juos stebino ir visiškai kitoks požiūris į dailės kūrinį. Vertikalūs šilke ar popieriuje nutapyti kaligrafijos ar tapybos kūriniai, kuriuose europiečiams iškart į akis krito didžiulės neužpildytos erdvės, dažniausiai konkrečiam laikui ar progai buvo iškabinami specialioje nišoje, o vėliau susukami į ritinėlius, neretai įpakuojami į kelias apsaugines dėžutes ir saugomi kaip brangenybės. Ilgus horizontalios formos tapybos ritinėlius ištraukdavo tik ypatingomis progomis ir žavėdavosi jais ant žemų staliukų, o paskui vėl tvarkingai susukdavo, įdėdavo į dėžutes ir specialias jiems skirtas saugyklas.

Toks neįprastas požiūris į dailės kūrinį, jų metaforiški, simboliniai siužetai ir jiems suteikiamos prasmės glumino europiečius. Ką ši tapyba galėjo turėti bendra su masyviais rėmais apribotu realistiniu Vakarų paveikslu? Japonų tradicinės „aukštosios“ dailės metaforiškumas, gili filosofinė potekstė, ypatingas meninio stiliaus glaustumas dar daug šimtmečių trukdė europiečiams tinkamai ją suvokti.

Japonijos gyventojų pažintis su Vakarų Europos kultūra pirmiausia sužadino jų smalsumą, o vėliau, suvokus tikruosius europiečių tikslus, sustiprėjo savosios kultūros skirtingumo nuovoka ir tautinė savimonė. Susidūrimas su europiečiais skatino uždaramą, kartu ir prekybinius ryšius su Filipinais, Malaja, Siamu ir Indokinijos regionais.

1560 m. karvedys Oda Nobunaga pradeda vienyti šalį, o 1568 m. sustiprėjusi Japonija įžengia į naują – Momoyamos (1568–1603) laikotarpį. Prie įstabaus Biwos ežero iš milžiniškų akmens blokų Odos Nobunagos pastatyta didinga Azuchi pilis su pagrindiniu septynių aukštų gynybiniu bokštu ir apjuosta aukštomis apsauginėmis sienomis tarsi tampa stiprėjančios japonų karinės galios ir Momoyam epochos simboliu. Netrukus tokių tvirtovių atsirado įvairiose šalies provincijose.

Oda Nobunaga buvo ne tik nuožmus karys, bet ir menus globojantis samurajus. Savo rūmuose jis sutelkė daug iškilių menininkų, kurie dekoravo jo rūmus, turtino kolekcijas. Jis rėmė įvairius kultūrinius užmojus, su kilmingiausiais aristokratais varžėsi savo meno kūrinių kolekcijomis. Azuchi pilyje buvo gausybė oficialiems priėmimams ir svečiams skirtų patalpų, kurias trejus metus – nuo 1576 iki 1579 – dekoravo garsios Kanō mokyklos lyderis Kanō Eitoku su daugybe pagalbininkų. Oda Nobunaga užsakė aukso fono tapybos kūrinius, kadangi ši spalva simbolizavo turtingumą, galią, neribotą valdžią ir emocionaliai stipriai veikė lankytojus.

Nabunagos šalies vienijimo bei pasaulietinės kultūros ir meno rėmimo politiką tęsia jį pakeitęs šiogunas Toyotomi Hideyoshi. Norėdamas įtvirtinti savo autoritetą ir jaustis lygus tarp galingiausių šalies aristokratų klanų, jis daug dėmesio skyrė savišvietai, menų plėtojimui

ir jų rėmimui. Osakoje šogunas pastatė galingą tvirtovę ir rūmus, kuriuose buvo daug įstabių kinų bei japonų meno šedevrų (po jo mirties ši tvirtovė buvo sulyginta su žeme). Daug garsių menininkų, iš kurių žymiausi Kanō Eitoku, Kanō Sanraku, Sen no Rikyū, kurie dekoravo rūmus, pavertė juos svarbiu šalies kultūrinio gyvenimo centru.

Jo valdymo metu centrinėje Japonijos dalyje tarsi prasideda ilgai lauktas ramybės ir višutinės gerovės kilimo laikotarpis; tik dar šiek tiek trikdo silpstantys nepaklusnių provincijos feodalų maištai. Pastebimai spartėja ekonominiai ir socialiniai procesai, formuojasi demokratiškesnė pasaulietinė miestų kultūra. Sostinė Kyōto išauga į didžiulį miestą. Greitai plėtojantis prekybai su Kinija, Korėja, Vakarų Europos šalimis, iškyla stambūs prekybiniai uostai Sakai, Hakata, Nagasaki, Yamaguchi. Regimas ryškus ekonomikos ir kultūros pakilimas.

Ankstesnėms epochoms būdingą polinkį į religines, intravertiškas, asketiškas dvasines vertybes palaipsniui keičia jusliniai, ekstravertiški, nukreipti į aplinkinių žmogaus pasaulį kultūra ir menas. Atskleidęs tikrovės vertę, žmogus pirmą kartą sugebėjo į ją pažvelgti iš šalies, t. y. atskirti save kaip subjektą nuo objekto ir kartu suvokti savąjį aš, jo reikšmę, naujai įsivaizduoti vietą pasaulyje. Tai buvo svarbus pasaulėjautos poslinkis, nulėmęs kitokią meninę mąstyseną, tipologiškai kitokią negu viduramžiais.

Į Japoniją aktyviai skverbiasi neokonfucianistinė kiniškojo renesanso ideologija, domimasi estetinėmis didžiųjų Song epochos humanistų Han Yui, Guo Xi, Mi Fu ir Zhu Hsi idėjomis, aukštinančiomis universalią asmenybės reikšmę. Uolus Chu Hsi idėjų šalininkas, įtakingas estetikas ir poetas Fujiwara Seika (1561–1619) tampa oficialiu naujo galingo menus globojančio šoguno Tokugawos Ieyasu (1542–1616) ideologu. Žmonių lygybės, dieviškosios prigimties idėjas japonų neokonfucianistai, kaip ir Vakarų renesanso pagrindėjai, kelia skelbdamiesi praeities idealų gaivintojais. Deklaruodami humanizmo idėjas ir aukštindami humanitarinės bei meninės kultūros svarbą asmenybei, jie siekia apriboti religinės pasaulėžiūros įtaką.

L. Binyonas dar amžiaus pradžioje taikliai pastebėjo, kad Tokugawų šogunų dinastijos steigėjo Ieyasu idealas buvo paprastumas. Tuo paaiškintinas Kanō tapybos mokyklos atsakas į Momoyamos periodo manieringumą. Nors Ieyasu tikriausiai norėjo sugrįžti prie subtilaus Ashikagų kultūros griežtumo, tačiau laiko dvasia buvo kita. Tauta pradėjo suvokti savąjį vieningumą. Kita vertus, galinga šogunų valdžia, įvedusi tvarką ištuštėjusioje šalyje, sukūrė naują dvasinę aplinką, svetimą anksčiau viešpatavusiam asketiškam dzen menui, kuris subrendo pavoju ir nelaimių laikotarpiu (Binyon, 1913, t. 4, p. 198).

Iš tiesų anksčiau vyraavusios ilgos dvasinės veiklos subrandintos rafinuotos meno formos ir papročiai be esminių pokyčių po šalyje įvykusio perversmo negalėjo gyvuoti, todėl kultūra „ima dvasiškai smukti ir atsiranda tam tikras išpuikimas“ (*Ten pat*, p. 199).

Estetika ir menas, praradę ankstesnėms epochoms būdingą sakralumą, dabar vis labiau linksta į kasdienį gyvenimą, buitį. „Religinis kultūros aspektas šiuo laikotarpiu, – rašo I. Ta-



Imperatoriaus Katsuros rūmai. Šalia Kyōto. XVII a.

naka, – ne paprastai užleidžia vietą pasaulietiniam, tačiau kisdamas įgauna estetinę pavidalą“ (Tanaka, 1972, p. 137).

Viduramžiais vyravusi dzen estetika ir su ja glaudžiai susijusios meno formos, veikia naujų idealų, keičiasi. Dzen estetikos supasaulietinimo tendencijos siejasi su atsisukimu į praeities kultūros ir meno tradicijas. Religinės, pasaulietinės estetikos bei meno tradicijos Momoyam epochoje neatsiejamai susipina tarpusavyje. Greta besikeičiančių tradicinių meno formų atsiranda nauji meno stiliai ir žanrai, suklesti didingų pilių, rūmų, kraštovaizdžio architektūra, dekoratyvinė širmų ir fusumų (sienų pertvarų) tapyba, sausųjų sodų, arbatos ceremonijos menas, *ikebana*.

Stiprėjančių rūmų ir samurajų aukštuomenės galią tiesiogiai lydi išorinio puošnumo, ištaigingumo, gyvenimo jaukumo siekimas. Milžiniškos Okayamos (1597), Himeji (1609), Nijō (1626) ir daugelis kitų pilių bei rūmų anksčiau vyravusią religinę architektūrą užgožia ne tik savo ištaigingumu, bet ir pabrėžia pasaulietinės valdžios bei kultūros įsigalėjimą. Siekiantys suvienyti šalį šogunai Oda Nabunaga, Toyotomi Hideyoshi, Tokugawa Iyeyasu, įtakinguose dzen vienuolynuose regėdami didžiulę priešišką jėgą, visokeriopai siekia išstumti ir apriboti

religijos įtaką šogunato remiamose kultūros bei meno srityse. Tuo paaiškinamas palyginti menkas religinių motyvų, siužetų vaidmuo šogunato rūmų ir samurajų aukštuomenės estetiniam poreikiams skirtoje meninėje Momoyam epochos kultūroje.

Šalyje vykstantys esminiai socialiniai poslinkiai ir spartus miestų augimas skatina plėtotis architektūrą ir su ja susijusius menus. Momoyam epochoje galutinai susiklosto tradicinių japonų pilių, rūmų, gyvenamųjų namų, jų interjero bei pastatus supančios kraštovaizdžio architektūros formos. Japonų tautinės architektūros ir interjero savitumą bei estetinę vertę labiausiai atskleidžia ne milžiniškų pilių bei rūmų architektūra, o pirmiausia jautriai įkomponuotų į gamtos aplinką užmiesčių paviljonų, arbatos ceremonijos namelių ir netgi tradicinių gyvenamųjų namų bei interjero estetika.

Skirtingai nei Vakarų romaniškoji, o ypač gotikinė architektūra, kuri, stiebdamasi į dangų, vyrauja aplinkinėje erdvėje, tradicinė japonų architektūra, išpažįstanti horizontalių poetiką, tarsi ištirpsta aplinkoje. C. Lancasteris, remdamasis ilgaamžėmis kultūros tradicijomis, išskiria šiuos aštuonis esminius Vakarų ir japonų tradicinės architektūros skirtumus: „1) pirmoji palieka masyvumo, antroji – lengvumo ir grakštumo išpūdį; 2) pirmojoje pastatas projektuojamas atsižvelgiant į jo formą, antrojoje – į jo apimtį; 3) pirmojoje projektuojama iš atskirų dalių, antrojoje – iš vientisų architektūrinių blokų; 4) pirmojoje orientuojamasi į perdėtą puošnumą, antrojoje – į paprastumą ir natūralumą; 5) Vakaruose pastatas komponuojamas pabrėžiant vertikalę, o Rytuose – horizontalę; 6) Vakarų architektą su jo kūrinio sieja tikrai formalūs ryšiai, o Rytų architektą – gilus dvasinis ryšys; 7) pirmojoje siekiama išorinio išpūdingumo, antrojoje stengiamasi kuo raiškiau atskleisti vidines panaudojamos medžiagos savybes; 8) Vakaruose pastatas neturi nieko bendra su jį supančia gamta, o Rytų Azijoje jis tarsi susilieja su aplinka“ (Lancaster, 1956, p. 287–303).

Tradicinės japonų architektūrinės koncepcijos esmė – funkcionalumas, tyras saikingumas, konstrukcijų aiškumas ir estetiškas skonis. „Statydamas namą, – rašo Kenko Yoshida, – galvok apie vasarą. Žiemą pragyvensi bet kur, o karščių metu gyvenimas prastame statinyje nepakeliamas. Gilus vanduo neteikia vėsos. Nedidelis upelis gaivina iš toli. Jei skaitote smulkų raštą kambaryje, su atstumiamomis durimis šviesiau nei su vyriais. Esant aukštomis luboms žiemą šalta, su šviestuvu – tamsu. „Kambariai, sukurti, atrodo, be jokio galvojimo apie naudą, yra malonūs akiai ir įvairiais atvejais gali būti naudingi“ – teigė susitikimo metu pažįstami“ (Yoshida, 1988, p. 340).

Japonų architektūrai, pradedant didingomis šventovėmis ir baigiant tradiciniais gyvenamaisiais namais, būdingas stilisus grynumas, konstrukcijų lengvumas, archajiškas formų paprastumas, atsisakymas dekorų, gulsčių linijų pabrėžimas, vieningos gamtos ir interjero visumos siekimas, naudojamų statybos medžiagų savybių atskleidimas. „Rinkdamiesi medžiagas ir planuodami statinio konstrukciją, architektai stengiasi kaip galima labiau išsaugoti

gamtos sielą ir aromatą. Jie ieško brangios miško medžiagos, dažnai atsigabena ją iš labai toli, jei reikia išlaikyti grublėtą kolonų ir lubų faktūrą arba jei norima pabrėžti poetinę aliuziją, kurią statinys turėtų teigti. [...] Jo grožis slypi natūraliame medžio paviršiuje, dažnai talentingai statytojo apdorotame [...] Tiek eksterjero, tiek interjero dekoras labai negausus. Tokį apdailos griežtumą švelnina gerai parinktose vietose pasodinti medžiai, o namo viduje – švara, kuri, puikiai derėdama su paprastumu ir tyrumu, laikoma geriausiu namo papuošimu“ (Anesaki, 1973, p. 76).

Japonų architektai, statydami pastatą, neretai daugiau vertina supančio kraštovaizdžio grožį nei pačios architektūros privalumus. Todėl ir tradicinėje architektūroje pirmiausia matyti siekimas statinį pritaikyti prie gamtos, nepažeisti pirmaprados gamtos harmonijos ir išryškinti atskirų jos detalių grožį. Architekto talentas atsiskleidžia ne sugebėjime įtvirtinti savąjį aš, statinio reikšmingumą, o atvirkščiai – išryškinti konkretaus kraštovaizdžio ypatingumą. Todėl architektai išnaudoja reljefo teikiamas galimybes, kalnų siluetus, miškelius, upių vingius, vandens telkinius, vaizdingas salas ir pan.

Įterpdami pastatą į gamtos apsuptį, išryškina jo vidinį sąryšį su minkštomis, aptakiomis natūralios gamtos linijomis. Artėjant prie statinių tiek jų priekyje, tiek tolumoje dažniausiai atsiveria akiai malonus kalnų, kalnagūbrių, upių vingių ar vandens erdvių vaizdas. Architektūros ir ją supančios gamtos vienybė įsitvirtina užmiesčio imperatorių ir didikų rezidencijose, iškilusiose vaizdingiausiose vietovėse. Tvirtų ir grakščių medžio konstrukcijų statinių stogų šlaitai lenkti. Pagrindinis reprezentacinis pastatas su priėmimo sale ir šeimininko apartamentais pusmetrį pakeltas virš žemės ir dengtomis galerijomis sujungtas su damų fligeliais, įvairiais pramogų paviljonais ir kitais pagalbiniais statiniais. Iš visų pusių pastatus ir galerijas supo sodas, greta būtinai buvo ežeras, upės ar dirbtiniai vandens telkiniai, kuriuose išsibarsčiusios natūralios arba dirbtinės vaizdingos salos, su poilsio paviljonais sujungtos tilteliais. Iš namo lango ar verandos atsiverdavo įstabios namą supančios gamtos vaizdai: raibuliavo vanduo, ošė medžiai, augo gėlės, čiulbėjo paukščiai... Daugelis svarbiausių sodo dėmenų – medžiai, akmenys, krūmai – buvo išdėstyti taip, kad sudarydavo absoliutaus natūralumo įspūdį.

Pastato ir interjero kompozicinės struktūros, erdvės paskirstymo pagrindu tampa modulio principas, t. y. matavimo vienetas, kurį lemia žmogaus aukštį atitinkantis tatamio dydis. Eksterjeras glaudžiai siejasi su interjeru, kuris per stumdomas sienas ir atviras verandas pastatą susieja su sodu ir platesniu gamtovaizdžiu. Pastato konstrukcijos plastiškumas ir stumdomos sienos duoda galimybę žmonėms, priklausomai nuo poreikių, laisvai disponuoti gyvenamąja erdve. Žiemą naudojamos tvirtesnės medinės sienos pavasarį pakeičiamos lengvais slankiojančiais rėmais, aptrauktais storu matiniu popieriumi, praleidžiančiu blankią šviesą. „Atstūmus sąvarą, į kambarį laisvai dvelkteli oras, pūstelėjus vėjui, pabyra snaigės ar žiedlapiai, namus aplanko paukščiai, drugeliai. Veranda statoma namo gale: tereikia peržengti jos slenkstį, ir

pasijunti esąs sode. Naktį verandų sąvaros užstumiamos, ir tik tuomet žmonės atsiskiria nuo išorinio pasaulio. Tačiau ir tada jų miegą gali sutrikdyti nakties vėjas, šlaminantis pertvaras. Ši šlamesį poetai apibūdina kaip artėjančio rudens požymį. Lygiai taip šios pertvaros praleidžia ir švelnų nuo bambuko lapų krintančio sniego garsą – niekuomet nepamirštamą eilėraščiuose, apdainuojančiuose žiemą“ (*Ten pat*, p. 76–77).

Momoyam epochos pastatų interjerai, palyginti su ankstesnių epochų, puošnesni, tačiau išsaugo tradicinį paprastumą ir funkcionalumą. Čia viskas planuojama ir dekoruojama stengiantis neužgožti žmogaus, neapriboti jo erdvės. Beveik visi daiktai paslepiami nematomose sieninėse spintose ir į interjero erdvę įsiveržia tik jų prireikus. Interjero erdvė skaidoma lengvai stumdomomis pertvaromis ir širmomis, padarytomis iš storo popieriaus arba šilko, kuriame švelniomis spalvomis išpiešti skrendantys paukščiai ar gėlės. Prie šios santūrios aplinkos gerai derėjo skoningi ir puošnūs tradiciniai japonų apdarai. Spalviniai jų deriniai siejosi su besikeičiančia gamta, t. y. metų laikų pokyčiais. Netgi sezoniniai spalviniai drabužių deriniai turėjo konkrečių tuo metu žydinčių gėlių ar medžių žiedų pavadinimus ir spalvas, pavyzdžiui, baltos ir violetinės drabužių spalvos derinys buvo vadinamas žydinčia slyva, rausvos ir žalios – persiko žiedu, baltos ir šviesiai rausvos – bijūnu ir pan. Taigi žmonių kostiumai tarsi išsaugojo vidinį interjero detalių ir supančios gamtos sąryšingumą.

Svarbiausia interjero dalis, vienintelė išsiskirianti neutralioje erdvėje, yra *tokonoma* – specialiai menui skirta niša, kuri genetiškai išsirutuliojo iš budistinių altorių ir buvo pagrindinė sakralinė interjero vieta. Joje paprastai pakabintas peizažinis ritinėlis arba kaligrafijos kūrinys ir apačioje ant lentynėlės arba servanto padedamas keramikos dirbiny, lako dėžutė arba vaza su gėle. *Tokonoma* turi būti ne daugiau kaip 2–3 meno kūriniai. Iš tapybos dažniausiai būna peizažas, o *ikebana* gali sudaryti subtili puokštė, vienas gėlės žiedas arba pumpuras. Peizažas ir *ikebana* kompozicija atitinka esamą metų laiką, vyraujančius interjero tonus, formas. *Ikebana* augalų simbolika, spalva, išdėstymas taip pat daug pasako svečiams apie šeimininko jausmus, dvasios pasaulį, nuotaikas.

Japoniškųjų sodų estetika

Momoyam epochai būdingą perėjimą nuo religinių prie pasaulietinių meno formų ryškiausiai atskleidžia japoniškųjų sausųjų sodų ir daugybės kanoniškų ritualų apipintas *cha no yu*, t. y. arbatos ceremonijos, menai. Šie Kinijoje atsiradę ir dzen vienuolynuose išpuoselėti menai, ilgai kanonizuojantis estetiniais principams, įgauna vientisą pavidalą ir tampa neatsiejama japonų dvasinės kultūros dalimi. Japoniškųjų sodų kūrime ir arbatos ceremonijos rituale neatskiriamai susipynę meno ir buities estetikos elementai įauga į kasdienybę.

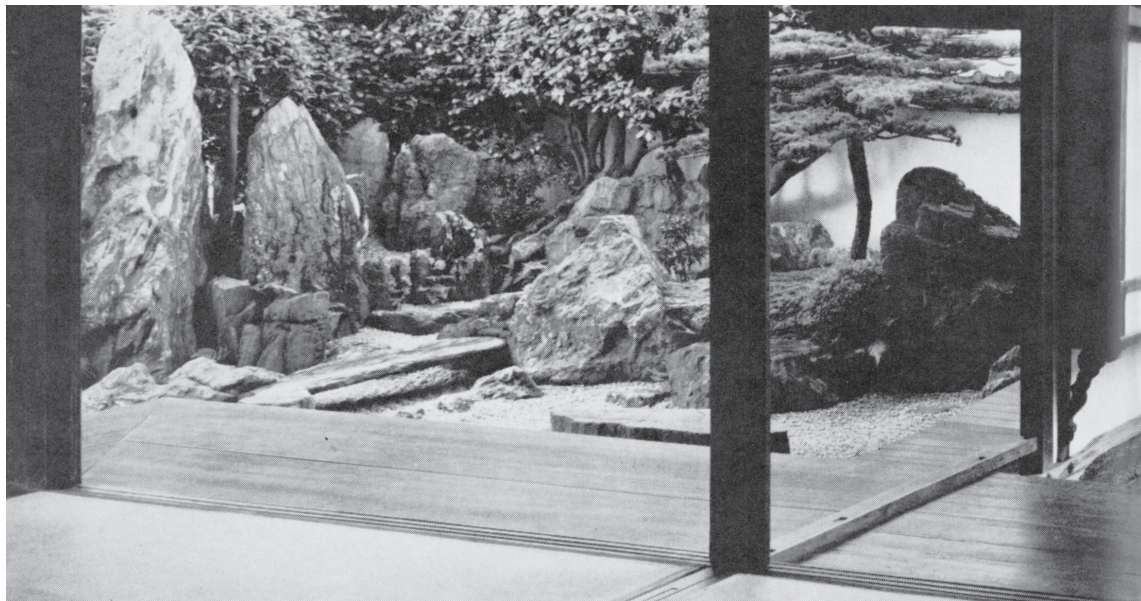
Japoniškųjų sodų estetikos raidai didžiulę įtaką turėjo šalyje klestėję užmiesčių rezidencijų ir paviljoninės architektūros, kurios neatsiejama dalis buvo įvairūs juos supantys sodai, stiliai. Šie imperatorių, didikų statiniai buvo vaizdingose vietovėse prie vandens telkinių (neretai dirbtinių). Priekinė pagrindinio pastato ir didžiosios priėmimų salės *shinden* pietinio fasado dalis neretai buvo iškeliamą ant polių virš vandens. Iš verandos atsiverdavo žavus vaizdas į tvenkinį ir jį supantį sodą su daugybe poilsio vietų. Tereikia peržengti verandos slenkstį, ir žmogus atsiduria gamtos stichijoje. Šis stilius įgavo *shinden stiliaus* pavadinimą.

Kitas įtakingas, vadinamasis *archipelagy*, *stilius* formavosi stipriai veikiamas iš Kinijos sklindančios čan estetikos. Paviljonai buvo statomi prie pailgų formų salų, kurios turėjo sukurkti susikaupimo, tylumos, meditacijos nuotaikas. Palyginti su *shinden stiliaus*, sodai buvo mažesni, santūresni, subtiliau kartojo natūralios gamtos grožį. Visa sodo sandara – uolų forma, spontaniškas akmenų, medžių ir krūmų grupių išdėstymas – tarnavo vientisai rimties sukūrimo koncepcijai. Itin vertinta grubios, natūralios formos objektai, netašytos detalės, rodančios laiko tėkmę, senėjimą.

Ypač tobulas ir gražus savitasis dzen sodų menas. Momoyamos laikotarpyje paplitusių sodų estetiniai principai išsirutulioja iš tradicinių kraštovaizdžio ir dzen sodų elementų sąjungos. Jau ankstyvuosiuose dzen soduose, kurie yra neatskiriama dzen vienuolynų kompleksų dalis, budistinis asketiškumo ir santūrumo aukštinimas susilieja su šintoistiniu panteizmu, kuriam būdingas sakralinės erdvės zonų – dievų buveinių ir religinių kultų vietų – sudievinimas. Jose savo reikšmingumu išsiskiria atskiri sakralinę prasmę turintys gamtos objektai: uolos, akmenys, medžiai, kurie ir yra svarbiausi japoniškųjų sausųjų sodų kompozicinei sandarai. Veikiami dzen estetikos idealų, Muromachi epochoje iš esmės ima kisti tradicinių kraštovaizdžio sodų funkcijų ir erdvės užpildymo principai, didėja jų estetiškas švarumas bei funkcionalumas.

Skirtingai nei kraštovaizdžio *shinden* ir *archipelagy stilių* soduose, kuriuose vyrauja ištaigingi užmiestiniams aristokratų pobūviams ir meniniams turnyrams skirti paviljonai, remiantis dzen estetika sukurtoose soduose paviljonai mažėja ir paprastėja. Didesnę reikšmę įgauna ne paviljoninis pastatas, o pati gamta, intymaus ryšio su ja ieškojimas. „Japoniškasis sodas yra namo tęsia; žmogus sodan gali patekti tiesiai iš kambario, tačiau sodo grožiu bei aromatais gali mėgautis ir būdamas namuose. Sodas įveistas taip, kad primintų sumažintą kraštovaizdį: peizažą su kalvomis, upėmis, tiltais, šventyklomis ir mažyčiais medžiais, susodintais pavieniui ir grupelėmis. Tokį sodą privalo turėti ir skurdžiausi namai“ (Anesaki, 1973, p. 38–39). Dzen sodai yra skirti apmąstyti gamtos grožį, atsiriboti nuo išorinio pasaulio, susikaupti, sukurti aplinką medituoti. Vešli, spalvinga kraštovaizdžio sodų augalija išnyksta. Jie tampa santūresni, monochromiški.

Ankstyvasis dzen sodų estetikos principų formavimosi etapas siejasi su dzen vienuolių Daito ir Musō Kokushi vardais. Pastarasis apie 1350 m. sukuria asketišką samanų sodą Sai-



Sausas peizažinis sodas. Daitoku-ji vienuolynas. Kyōto. XVI a.

koku-ji ir peizažinį sodą Tenryū-ji vienuolynuose. Itin svarbus džen sodų estetikos raidai Daitoku-ji vienuolynas, kuriame šimtmečiais Daito, Ikkyū, Murata Shukō (Jukō), Sōami, Sen no Rikyū ir kiti garsūs džen meistrai kuria įvairių stilių sodų estetinius principus. Ikkyū ir jo mokinys Shukō Murata tampa vadinamųjų džen sausųjų ir stilizuotų džen peizažinių sodų estetikos pradininkais. Ikkyū, vadovaujamas Shukō, kurdamas du sodus iš didžiulių akmenų ir smulkaus smėlio Daitoku-ji vienuolyne, pritaiko asketiškos džen estetikos principus. Manoma, kad būtent jis pirmasis džen soduose vandens plotus pakeičia smulkiais lašų formos akmenukais, kurie sukuria vilnijančio vandens paviršiaus įspūdį.

Tačiau estetinių džen sodų principų tapsmui ypač didelę reikšmę turėjo garsus peizažų tapytojas, poetas, arbatos ceremonijos ir džen sodų meistras Sōami (1485?–1525), kuris laikomas pagrindinio japoniškųjų sodų estetikai skirto traktato autoriumi. Siekdamas įprasminti žmogaus ir gamtos vientisumo idėją, sodų menui jis suteikia subtiliai kanonizuotų simbolių ir metaforų sistemos pavidalą. Manoma, kad Sōami sukūrė vaizdingo ežero pakrantėje plytėjusį šioguno Ashikagos Yoshimitsu vilos Sidabrinio paviljono sodą, 1509 m. įkurtą sausąjį Daisen-in sodą Daitoku-ji vienuolyne ir sodų meno šėdevrą – iš 15 akmenų sukomponuotą sausąjį Ryōan-ji sodą Kyōto mieste.



Aukšta estetinė Sōami sukurtų sodų kultūra, subtilus kompozicijos jausmas padeda atskleisti gamtos grožį ir taurumą. Iš Sidabrinio paviljono vidaus ar prieangio akimis aprėpiamo sodo kompozicija vientisa, išmoningai išryškintos estetinės natūralių gamtos elementų savybės.

Dzen estetiniai idealai Momoyamos periode skatina kurti spalvingus sodus, mažėja jų apimtis, bet stiprėja filosofinė bei simbolinė prasmė. Filosofiniu požiūriu dzen sodai išreiškia pagrindines dzenbudistines kosmogonines idėjas, o estetiniu – asketišką ir santūrią *wabi* dvasią. Vešlius, spalvingus peizažinius sodus su nelygiu kalvotu reljefu pamažu išstumia santūrūs plokšti sodai, kuriems būdinga asketiškumo ir rimties dvasia. Iš trijų pagrindinių Momoyam epochoje išsirutuliojusių sodų formų: 1) plačiai išskleisto, 2) matoma tik dalis ir 3) labai suglausto, t. y. sukurto naudojant tam tikras taupiausias meninės išraiškos priemones, labiausiai paplinta dvi pastarosios.

Skirtingi vienuolynai bei jų kongregacijos sukuria savitas dzen sodų komponavimo sistemas – joms būdinga išskirtinių estetinių kanonų bei normų visuma. Žymiausios jų yra Daitoku-ji, Tenryū-ji, Nanzen-ji, Tōfuku-ji mokyklos. Priklausomai nuo vyraujančio kompozicijos elemento išgali *akmenų*, *vandens*, *samanų* sodai. Pagal pagrindinius kompozicijos principus ir funkcinę paskirtį svarbiausios šios trys dzen sodų formos: *sausojo peizažo* – iš lakoniškų uolų, akmenų, smėlio, paskirų krūmų ir medžių grupių kompozicijų; *plokščiasis*

sodas – jo reljefas lygus ir iš visų pusių akmenimis, smėliu ir smulkiais akmenukais apribotas plotelis; *arbatinis* – kuriamas prie įėjimo į arbatos ceremonijos namelį ir pabrėžtinai puošnus.

Kiekvienas Momoyam epochos sodų tipas pasižymi savita subtiliai išmąstytų kanoniškų taisyklių ir normų visuma. Viskas čia apibrėžta griežtais kanonų principais ir nieko nėra atsitiktinio. Kompozicinė įvairių sodų tipų struktūra yra asimetrinė, dažniausiai trikampio formos, kurio ilgiausia dalis – priešais pastato fasadą. Sodo erdvė nuo išorinio pasaulio atibojama sienomis, pastatais arba kitų sodų perimetrais. Japonai labai mėgsta pabrėžtinai natūralias, neretai grubios formos sodo detales: apsamanojusius yrančius akmenis, masyvius šulinius, grubaus akmens tvoras, įvairias asimetriškos formos tarsi atsitiktinai išmėtytas senienas.

Japoniškieji sodai yra skirti ne pasivaikščioti, o kontempliuoti. Skirtingai nei kraštovaizdžio spalvingi sodai, džen sodai simboliškai įprasmina budistinių pasaulėvaizdį ir pagrindines šio mokymo idėjas. Iš sumaniai išdėstytų uolų, akmenų, smėlio, negausių augalų (samos, bambukas, pušys) sukurama erdvės iliuzija. Visi komponentai yra nedideli, jautriai parinktų spalvų, tonų, formų.

Sodo erdvė kontempliacijai iš paviljono ar arbatos ceremonijos namelio pusės sukomponuota taip, kad žvilgsnis, judėdamas iš kairės į dešinę, galėtų aprėpti pagrindinius kompozicijos elementus. Jie turi pabudinti suvokėjo emocinius išgyvenimus, sukurti rimties, liūdesio, atsiribojimo nuo išorinio pasaulio aplinką, padedančią kontempliuojančiam žmogui išsilaisvinti iš žemiškų išgyvenimų ir kasdieniškos būties srauto. Čia svarbus asociatyvus mąstymas, sudėtingas simbolių, metaforų pasaulis. Iš kurios sodo vietos bepažvelgsime, visada lieka neregima, tačiau išmąstoma sodo dalis, kažkas besiplėtojančio, įprasminančio būties procesų nenumatomumą ir principinį neišsakomumą. Šioje *non finito* estetikoje skleidžiasi ypatingas japoniškųjų sodų žavesys.

Tik japonų kultūroje, kuri remiasi šintoistine ir džen pasaulėžiūra, sudvasinančia gamtos grožį, sodų menas galėjo įgauti tokias rafinuotas estetines formas ir gelminę filosofinę prasmę. Taikliu E. S. Morse pastebėjimu, „japonų sodo paslaptis – jo saikingumas. Santūrumas, taupumas ir sugebėjimas teisingai pasirinkti – tai būdinga visiems jų dekorų ir kitokiems meniniams darbams – akivaizdus. Trumpalaikiškumą japonai supriešina su ilgaamžiškumu: mažais tvenkinėliais ir tiltais, keistos formos akmeniniais žibintais ir akmenimis su iškaltais įrašais, vasariniais nameliais ir netašyto akmens tvoromis, akmenimis ir žvirgždu išpildais slėpiningais ir keistais takeliais bei gausybe visžalių medžių ir krūmų“ (Morse, 1954, p. 274).

Savita sodų meno atmaina tapo *bonsai* (augalas ant padėklo), t. y. mažų medžių auginimo ir komponavimo menas, įsikverbiantis į estetiką ir grožį aukštinančių japonų kasdienę buitį. Tai dar viena tradicinio meno rūšis, bylojanti apie japonų meilę gamtai. *Bonsai* yra mažesni nei metro, tačiau itin vertinami ne didesni kaip 30 cm aukščio dirbtinai suformuoti medžiai, kurie rūpestingai prižiūrimi, neretai gyvuoja 400 ir daugiau metų. Mažųjų *bonsai* aukštis sie-

kia tik apie 5 centimetrus. Jų auginimo menas reikalauja ypatingo profesionalumo, kruopštaus darbo, nuolatinės priežiūros ir subtilaus skonio. *Bonsai* ne tik padeda įvairiai modeliuoti interjero erdvę: dažnai keičiantiems gyvenamąją vietą nesunku ši natūralios gamtos fragmentą gabenti su savimi.

Bonsai, kaip ir daugelio Japonijoje puoselėjamų tradicinių menų užuomazgos, slypi kinų Han epochos kultūroje. Japonus su šiuo menu supažindino džen vienuolynų kultūra Kamakuros epochoje, o jis suklestėjo bei itin išplito Momoyam ir ypač Edo laikotarpyje. *Bonsai* menui stiprų poveikį turėjo rigoristinė čan estetika. Jis buvo artimai susijęs su džen vienuolynų tradicijomis ir įgavo sakralinę prasmę. Miniatiūriniai, atitinkantys reiklius džen estetikos reikalavimus, *bonsai* medžiai buvo traktuojami kaip brangios, analogiškos sakraliniams tekstams relikvijos, kurios būdavo perduodamos iš kartos į kartą. Šie ilgaamžiai miniatiūriniai medžiai įkūnijo gyvenimo tęstinumo idėją ir buvo suvokiami kaip savotiška gyvybės gija, siejanti įvairias kartas. Todėl daugelyje šeimų *bonsai* įgavo daug naujų savitų simbolinių prasmų. Pagrindinis estetiškas reikalavimas – *bonsai* turi būti kuo natūralesni.

Japonijoje susiformavo įvairių *bonsai* stilių, kurie dažniausiai vadinami pagal išorinę medžio formą: stačias, pakrypes, skėčio, sudvejinto kamieno, daugiakamienis, kaskadinis ir pan. Ilgainiui iš *bonsai* išsirutuliojo kitos savitos giminiškos meno formos: *saikei*, t. y. kelių medžių kompozicijos, papildytos padėkle juos supančia žeme, ir *bonkei* – miniatiūroje atkuriamas ištisas kraštovaizdis, neretai su kalvomis ar kalnais. Visoms šioms miniatiūrinėms meno formoms itin svarbus keraminis padėklas, kurio kanoniškos formos turi atitikti griežtus estetikos reikalavimus ir neardyti kompozicijos vientisumo.

„Arbatos kelio“ estetika

Su japoniškųjų sodų estetika glaudžiai siejasi *cha no yū* – arbatos ceremonijos menas. Ši savita Rytų Azijos meno forma yra unikalus Momoyam epochai būdingas estetiškas sąmonės skverbimasis į kasdienį gyvenimą reiškiny, besirutuliojantis laike ir specialiai jam skirtoje pabrėžtinai estetizuotoje aplinkoje. Arbatos ceremonija tiesiogiai paskatino beveik visų svarbiausių Momoyam epochos meno rūšių: architektūros, sodų meno, tapybos, kaligrafijos, keramikos, *ikebana* ir įvairių taikomojo meno formų plėtotę. Kita vertus, glaudžios menų sąveikos idėją įgyvendinanti arbatos ceremonija ne tik neturi analogų Vakarų kultūroje, tačiau ir nelengva nustatyti jos vietą netgi japonų menų hierarchijoje. Nors ši meno forma labai savita, ją galima laikyti vienu tipiškiausių japonų kultūros raidos produktų.

Ilgas Japonijos užsisklendimas nuo išorinio pasaulio sudarė itin palankias sąlygas tobulėti arbatos ceremonijos menui: jis vienijo įvairias šimtmečiais besiklostančias kultūros tradicijas,

etinius ir estetinius idealus, papročius, įvairias meno formas, susiliejusias vientisoje „Arbatos kelio“ estetikoje, kuri palaipsniui įsiskverbė į elegantiškus kilmingųjų būduarus ir į neturtingų valstiečių namus. „Savimi patenkintas vidutinis vakarietis, – rašo Kakuzo Okakura, – arbatos ceremoniją suvoks kaip vieną iš tūkstančio rytietišκών keistenybių, kuri jam dar kartą patvirtins Rytų keistumą ir nebrandumą. Kol Japonija domėjosi taikiais menais, jis ją laikė barbarų šaliimi; civilizuota, jo akimis, ji tapo tada, kai Mandžiūrijos laukuose surengė masines skerdynes. Pastaruoju metu dažnai prisimenamas Samurajų Garbės kodeksas – Mirties menas, kuris išmokė mūsų kareivius sutikti mirtį su šypsena; tačiau beveik jokio dėmesio nesulaukė „Arbatos kelio“ filosofija, kuri atspindi Meną Gyventi. Ar ne geriau mums būtų buvę likti barbarais, nei būti pripažintiems civilizuotais dėl baisaus karo šlovės. Geriau jau būtume palaukę meto, kada deramos pagarbos susilauks mūsų menas ir skelbiami idealai“ (Okakura, 1989, p. 31–32).

Arbatos ceremonijos kūrėjai ir pirmieji meistras buvo džen vienuoliai, kurie šį subtilų teatralizuotą ritualą kūrė remdamiesi tradicinės estetikos ir kitų menų principais. Nors neabejotinai stipriausią įtaką arbatos ceremonijos tapsmui turėjo džen estetikos tradicija, tačiau negalima nepaisyti ir daugelio kitų įtakų, kurios formavo šį svarbų japonų kultūros fenomeną. Jo ištakų galime aptikti ir asketiškose ankstyvųjų budizmo, ir daoizmo skelbimų nuostatose.

Daugelis japonų kultūros žinovų arbatos ceremonijos ištakas sieja su Kinija. Šis augalas bei jo savybės Pietų Kinijoje buvo žinomas nuo seniausių laikų ir dažnai minimas klasikinėje literatūroje. Vienas pirmųjų jo paminėjimų siejamas su daoizmo pradininko Laozi vardu, kuriam, pasak daoizmo tekstų, mokinyss padavė puodelį arbatos. Vėliau, veikiant daoizmui, čan vienuolynuose Kinijoje atsirado tradicija vienuolių bendrijoje gerti arbatą arbatos puodelį perduodant paeilui iš rankų į rankas. Pagal K. Okakurą, arbatos ceremonijoje japonai nieko nauja nesukūrė, nors būtent salose ji tapo savita „estetizmo religija“ (*Ten pat*, p. 54). Arbatos kelyje jis aptiko subtilią, neįžvelgiamą, giliai glūdinčią daoizmo filosofiją.

Kiti arbatos ceremonijos ritualo ištakų tyrinėtojai pagrįstai iškėlė konfucianistinio „etinio kelio“ principų svarbą įvairių ceremonijos procedūrų ritualizavimui ir jai būdingos dvasinės moralinės aplinkos sukūrimui. Toks požiūris irgi turi realų mokslinį pamatą. Arbatos ceremonija neabejotinai patyrė minėtų tradicijų poveikį ir, darant įtaką džen samurajiškosios epochos idealams, suliejo jas į vientisą estetinių idėjų ir ritualinės praktikos darinį. Kita vertus, tai yra sintetinis menas, sukaupęs daug išskirtinių kinų kultūros bruožų.

Jau IV–V a. arbata tapo mėgstamu centrinės Kinijos gyventojų gėrimu. Tų laikų rašytiniuose šaltiniuose aptinkame užuominų apie daoizmo ir budizmo išpažinėjų pamėgtą arbatos gėrimą. Jos paruošimas ir gėrimas buvo dar labai paprastas. Išdžiovintus arbatkrūmio lapelius sutrindavo grūstuvėje ir iš šutintų lapų kartu su imbieru, džiovintomis apelsinų žievelėmis, druska darydavo arbatos plyteles; šį gėrimą neretai, ypač Šiaurės Kinijoje, Mongolijoje, Tibete, užpildavo pienu. Tokia arbata karštomis vasaros dienomis puikiai malšindavo troškulį,



Arbatos ceremonijos paviljonas. 1593–1594 m.

o šaltą žiemą šildydavo kūną. Arbata buvo vaistas nuo visų ligų: mažino nuovargį ir teikė žvalumo, stiprino valią, ramino nervus, gerino regėjimą – gražino žmogui būties pilnatvės jausmą. Arbatą gerdavo nedideliais gurkšneliais, pasigardžiuodami. Viešus gėrimus neretai lydėdavo eilės, muzika, dainos.

Arbatos gėrimo ritualas Kinijos vienuolynuose padėjo įveikti mieguistumą ilgalaikių nakties meditacijų metu ir kaip ritualinis gėrimas vartojamas religinių ceremonijų metu. Jis itin išplito čan vienuolynuose – ritualui buvo teikiama sakralinė reikšmė.

Ilgainiui susiklostė ir tam tikros kanoniškos arbatos paruošimo ir gėrimo taisyklės, apie kurias pirmą kartą užsimena VIII a. vidurio kinų poetas Luwahas savo Šventoje arbatos knygoje, tapusia savotišku Arbatos kodeksu. Šis poetas glaudžiai bendravo su reto talento įvairius menus globojusių imperatoriumi Taisungu (763–779).

Pirmame knygos skyriuje glaustai aprašoma arbatkrūmių savybės, auginimas, priežiūra, lapų rinkimas, antrame – arbatos rinkimo įrankiai, trečiame – lapų rūšiavimas, džiovinimas ir apdirbimas. Geriausi – švelnūs arbatos lapai, kurie išdžiovinti atrodo „kaip raukšlės ant odinių totorių raitelio batų, turi garbanas panašias į jauno jautuko pagurklį“. Arbatos aromatas turi

skleistis lyg iš gilios daubos pakilus mišla, ji turi spindėti kaip vakario vėjo paliestas ežeras ir turi būti švelni kaip ką tik lietaus nuplauta žemė.

Ketvirtame skyriuje Luwuhas apibūdina dvidešimt keturis arbatai paruošti būtinus reikmenis, pradedant trikoju žarijų indu ir baigiant puikiu porceliano puoduku bei bambukine spintele įvairiems indams bei pagalbiniams instrumentams sudėti.

Penktas skyrius skirtas arbatos paruošimo būdams ir su jais susijusioms subtilybėms. Arbatos skonį jis tiesiogiai susiejo su vandens kokybe, virimo laipsniu ir arbatžolių užplikinimo būdu. Geriausiu laikė tyrą kalnų šaltinių vandenį. Išskyrė tris vandens virimo pakopas: pirmoji, kai vandens paviršiuje pasirodo maži, žuvies akis primenantys burbuliukai; antroji – burbuliukai tampa panašūs į krištolinius purslų karoliukus; trečioji – katiliuke pradeda audringai siausti bangos.

Arbata skaniausia, kai druska įberiama pirmosios virimo pakopos metu – vandenyje vos pasirodžius pirmiesiems burbuliukams, o arbatos plytelės žaliavą reikia užpilti antrosios pakopos metu; prasidėjus trečiajai virimo pakopai, įpilti kaušą tyro šalto vandens, kuris padeda nusėsti arbatžolėms ir vandeniui atgauti gyvybingumą. Paskui arbatą jau galima pilstyti į puodukus.

Kitas arbatos gėrimo paruošimo žinovas Tang epochos poetas Lotingas teigė, kad pirmasis arbatos puodelis tik suvilgo lūpas ir gerklę, antrasis panaikina vienatvės jausmą, trečiasis pasiekia slapčiausias sielos gelmes ir žadina rimtį, ketvirtasis sukelia lengvą prakaitavimą ir per odos poras iš kūno pašalina visą blogį, penktasis skverbiasi į jausmus ir juos visiškai apvalo, šeštasis skatina svajingumą ir kviečia į nemirtingųjų valdas...

Tang epochos pabaigoje, VIII–IX a. sandūroje, Kinijoje galutinai įsigali du pagrindiniai arbatos gėrimo ritualo tipai: 1) *religinis*, praktikuojamas vienuolynuose, ir 2) *pasaulietinis*, liberalesnis, paveiktas konfucianistinės etikos. Ilgainiui tampa svarbiausi keturi: 1) susijęs su valstybinėmis šventėmis (imperatoriaus gimimo diena, jo mirties, gedulo dienos ir pan.); 2) pasauliečių vienuolyno globėjų garbei; 3) religinių konkrečiau vienuolyno ar jų kongregacijų švenčiamų švenčių progomis; 4) vienuolynų celėse įvairių mažiau reikšmingų švenčių progomis ir individualių „mažųjų sėdimųjų“ meditacijų progomis.

Tai, kad šiam ritualui čan vienuolynuose buvo teikiama didžiulė svarba, liudijo ir įsteigta specialisto – arbatos vadovo – pareigybė; jis buvo atsakingas ruošiant arbatos gėrimą vienuolių bendrijai, turėjo laikytis visų Buddhai skirtos arbatos pateikimo ritualų ir vadovauti svečių vaišinimo ritualams. Geros arbatos rūšys Kinijoje buvo labai vertinamos. Iš rašytinių šaltinių žinoma faktų, kai itin pasižymėjusius tarnyboje karo vadus, ministrus ir kitus aukšto rango valdininkus imperatoriai apdovanodavo retų rūšių ypatingai paruošta arbata. Šiai „skysto nefrito putai“, kaip Kinijoje buvo vadinama arbata, ir įvairių vos ne magiškų jos savybių aukštinimui daug įstabių eilių skyrė didieji kinų poetai.

Arbatos kultas Kinijoje apogėjų pasiekė kitoje – Song – epochoje, kai įsivyravo plakta arbata, verdama iš akmeninėje grūstuvėje malūnėliu smulkiai sutrintų lapų, kurie buvo užpilami verdančiu vandeniu ir suplakami bambuko šluotele; atsisakyta druskos. Arbatos kulto išsigalėjimui Song epochoje didžiulį poveikį turėjo kitas išskirtiniais gabumais menams pasižymėjęs imperatorius Kiasungas (1101–1124), kuris ne tik kolekcionavo retas arbatos rūšis, bet ir parašė traktatą, kuriame įvairiais požiūriais apibūdino dvidešimt arbatos rūšių. Nuoseklią arbatos kulto plėtotę Kinijoje nutraukė 1127 m. galingas niokojantis klajoklių įsiveržimas.

Japonijoje sklindant Tang kultūrai atvykstantys vienuoliai platina arbatos gėrimo ritualą, tačiau iš pradžių japonai tuo domisi menkai. Pirmą reikšmingesnį arbatos gėrimo paminėjimą Japonijoje aptinkame 729 m., kai imperatorius Shōmu savo rūmuose Naroje šiuo gėrimu, anot kronikos, vaišino šimtą vienuolių. Kitas svarbus istoriniuose šaltiniuose užfiksuotas faktas datuojamas 801 m., kai vienuolis Saichō atveža iš Kinijos arbatos sėklų ir jas pasodina. Kūkai pirmasis įveda į japonų literatūrą *cha no yū* (karštas vanduo su arbata) terminą, vėliau tapusį arbatos ceremonijos pavadinimu. Tačiau ši pirmoji arbatos sklaidos banga greit nuslūgo ir japonų kultūroje ryškesnių pėdsakų nepaliko.

Antroji jau su kinų Song kultūra į Japoniją atsiritusi arbatos gėrimo ritualo banga siejama su įtakingos dzen Rinzai mokyklos pradininku Eisai (1141–1215). Jis, anot rašytinių šaltinių, 1194 m. atsiveža iš Kinijos arbatos krūmus, kuriuos išaugina savo vadovaujamuose vienuolynuose ir medicininiais tikslais pradeda kinišką *chadō*, t. y. „Arbatos kelią“, arba arbatos kultą. Jis parašė pirmąją japonišką arbatai skirtą knygą „Užrašai apie arbatos gėrimą ir gyvybės išsaugojimą“, kurioje remdamasis daoizmo tradicija pabrėžė gydomąją jos svarbą.

Dzen vienuolynų statyba ir stiprėjanti dzen ideologijos įtaka sudarė palankias sąlygas šiam ritualui plisti. XIII–XIV a. sandūroje arbata jau auginama įvairiose Japonijos provincijose. Silpnėjant didžiųjų Song kultūros tradicijoms Kinijoje, Japonija, išvengusi mongolų invazijos, perėmė ir pradėjo savitai plėtoti kinų arbatos kulto tradiciją. „Sėkmingai pasipriešinę mongolų įsiveržimui 1281 m., galėjome tobulinti Song kultūros laimėjimus, kurių plėtotė Kinijoje buvo barbariškai nutraukta užpuolus klajoklių gentims. Mūsų dėka arbata tapo kažkuo daugiau nei idealizuota arbatos gėrimo forma; tai gyvenimo meno religija. Arbatos gėrimas virto tyrumo ir subtilumo garbinimo dingstimi, kurios šventas tikslas, kad šeimininkas ir svečias siektų sukurti aukščiausios žemėje įmanomos palaimos būseną. Arbatos kambarys buvo rūškanos egzistencijos tikrovės oazė, kur pailbę keliautojai galėjo susitikti, ir meno suvokimo versmės. Ceremonija buvo improvizuota drama, kurios turinys buvo suregztas iš arbatos, gėlių ir paveikslų. Jokia spalva netrikdė kambario nuotaikos, joks atsitiktinis gestas neardė aplinkos vientisumo, visi judesiai buvo atliekami paprastai ir natūraliai – tokie arbatos ceremonijos tikslai“ (Okakura, 1989, p. 53–54).

Naujas arbatos gėrimo ritualo estetizavimo etapas prasideda dzen meistrų Ikkyū Sōjuno (1394–1481), Noami (1397–1471), Murata Shukō, arba Murata Jukō (1422–1502), ir Takeno Jōō (1502–1555) veiklos dėka; jie šį ritualą išplatino už vienuolynų sienų – tarp kitų socialinių japonų visuomenės sluoksnių.

Dzen pasaulėžiūros įsigalėjimas šį ritualą skatino priimti ir samurajus. Itin vaisingai šioje srityje pasidarbavo šoguno Yoshimasos vyriausiasis sūnus Yoshimitsu, kuris šalį valdė 1443–1473 m. Jis buvo uolus arbatos kulto šalininkas: nors buvo finansinių sunkumų ir kariinių neramumų, nenuilsdamas skleidė arbatos kelio ideologiją tarp samurajų atokiausiose šalies provincijose.

Savo vasaros rezidencijoje šogunas pastatė subtilų ir didžiai rafinuotą Sidabrinį paviljoną, kuris buvo daug mažesnis už garsųjį Auksinį. Jame, remdamasis dzen estetikos reikalavimais, įrengė arbatos ceremonijai skirtą kambarį, iš kurio atsivėrė puikus vaizdas į mažytį kruopščiai suplanuotą sodą, tikrą dzen sodų meno šedevrą. Čia Yoshimitsu rengė arbatos gėrimo ritualus ir mokė jų subtilybių karo vadus. Šis menų globėjas aktyviai skelbė „Arbatos kelio“ principus iki pat mirties 1490 m. Jo pasišventimas ir beveik pusę amžiaus trukusi šio pobūdžio veikla paliko ryškius pėdsakus japonų kultūroje.

Asketiška, santūri, kupina rimties ir dvasinio tyrumo arbatos ceremonijos dvasia Yoshimitsu bei dzen vienuolių veiklos dėka palaipsniui skverbėsi į eilinių samurajų ir kariinių šalies valdovų gyvenimą. Ji buvo dvasiškai artima samurajų gyvenimo stiliui: jie turėjo užsiimti karo menais, ugdyti griežtą moralę, dvasinį tyrumą, rimtį ir šaltakraujiškumą. „Japonų kariūnai žavėjosi gamtos grožiu. Jie nekalbėjo apie meilę, bet apdainavo mėnulį, rūką. Arbata tapo jų mėgstamiausiu gėrimu. Jie išreiškė save karo menuose, bet nerengė turnyrų damoms. Jie sėdėdavo priešais sieną, apimti tylios meditacijos rimties, kai Europos riteriai tuo metu klūpojo prieš Mergelę Mariją turtingai dekoruotose bažnyčiose su spalvingais vitražais“ (Anesaki, 1973, p. 120–121).

Arbatos gėrimo ceremoniją samurajai suvokė kaip paprastumo ir grožio kultą, padedantį tobulinti kario dvasią ir, derinant su meditacija, atsikratyti nuovargio per sunkius raižytomis šalies vietovėmis. Kita vertus, buvo manoma, kad arbatos ceremonijos ritualas padeda suartinti vadus su eiliniaisiais kariais ir skiepyti jiems ištikimybės giminei, klanui, siuzerenui idėjas. Ir pagaliau šis ritualas padėdavo kariams, skirtingai nei aristokratams, kurie dėvėjo ryškius įvairių spalvų drabužius su daugybe detalių, bylojančių apie jų rangą, ignoruoti socialinius skirtumus.

Arbatos kultas Momoyam epochoje palaipsniui tapo neatsiejama rūmų aristokratijos ir samurajų diduomenės gyvenimo dalimi, įprasta laisvalaikio leidimo forma. Aristokratija, kilmingi samurajai rūmuose bei vasaros rezidencijose arbatos gėrimui pradėjo statyti specialius kambarius ir rengti mėgstamas arbatos žinovų varžybas: jie mėgindavo atspėti arbatos rūšis, jų kilmės vietą, vandenį, iš kurio paruošta arbata, ir pan. „Dzen kelio iškėlimas arbatos gėrimo

metu, – pasakoja Zaichuan Shontaku „Užrašuose apie džen arbatos ritualą“, – išsirutuliojo iš džen meistro Ikkyū, kurio mokinyš buvo Murata Shukō. Džen meistras, matydamas, kaip Shukō, pamėgęs arbatos gėrimą, leidžia dienas, pripažino, kad „Arbatos kelias“ yra vientisas taip pat dėl įstabiosios Buddhos kelio esmės, ir arbatos paruošimui teikė giliausią džen mokymo prasmę“ (Shontaku, 1991, p. 152).

Iki Ikkyū Daitoku-ji, kaip ir kituose džen vienuolynuose, arbatos gėrimo ritualas turėjo religinį pobūdį. Ikkyū mokomas, arbatos gėrimo ritualą Shukō pritaiko džen principams skleisti tarp pasauliečių. Jis pirmasis samurajų ir imperatorių rūmų aukštuomenę pradėjo kvieisti į ritualinius arbatos gėrimus Buddhai pagerbti.

Ritualas, tapęs arbatos ceremonijos savastimi ir svarbiausia jos sudėtine dalimi, tiesiogiai atsirado iš religinės bei gyvenimiškosios džen vienuolynų praktikos, kasdienį džen išpažinėjo gyvenimą apibrėžiančios iki smulkmenų. Shukō, kaip ir kinei, aukštindamas arbatos kultą, religinius-meditacinius šio ritualo bruožus perkelia į estetiką. Shukō buvo visapusiškai išsilavinusi asmenybė, monochrominės tapybos, kaligrafijos, džen sodų meistras, jis, remdamasis dženbudistine pasaulėjauta, arbatos ceremonijai siekė suteikti vientisos, jungiančios įvairių menų laimėjimus, estetinės sistemos pavidalą. Ikkyū ir Shukō amžininkai sukūrė žinomą posakį „Arbatos skonis atspindi džen dvasią“.

Ikkyū įkvepia Shukō arbatos gėrimo ritualui skirti pabrėžtinai kuklų statinį, savo dvasia primenantį atsiskyrėlio lūšnelę iš pačių paprasčiausių medžiagų (medžio, bambuko, šiaudų, meldų); jos šeimininkas svečių sutiks visuomet širdingai. Pirmuosius arbatos ceremonijos namelius, užimančius apie 9 kvadratinis metrus, Shukō statė turėdamas galvoje daug funkcionalaus ir konstruktyvaus tradicinio japonų namo principų, tik dar labiau išaukštino paprastumą. Jo vidus irgi itin kuklus. Čia svarbiausiu dalyku Shukō paverčia *tokonoma*, specialią menui skirtą nišą, kurioje vyrauja peizažinės tapybos arba kaligrafijos kūrinys.

Estetinė arbatos ritualų visumos forma pirmiausia turi išreikšti dženbudistinę žmogaus ir jį supančio pasaulio vientisumo idėją, padėti joje dalyvaujantiems žmonėms išgyventi tyrus išaukštinto grožio bei harmonijos jausmus. Tokie pagrindiniai uždaviniai kelia jos dalyviams gilios tarpusavio pagarbos, meilės gamtai, natūraliems ir estetiškiems daiktams reikalavimą. Dėl to atsiranda būtinas ritualui meditatyvumas, apsivalymas nuo išorinio pasaulio chaoso, netvarkos, pasaulietinio purvo.

Švara, interjero sterilumas, visų meno objektų ir natūralus ceremonijoje naudojamų prietaisų paprastumas, dalyvių dvasios atvirumas turėjo padėti ceremonijos dalyviams pasinerti į tylą ir apsivalyti vidų. Ypatingas dėmesys žmonėms bendraujant intymiai dvasiškai, skiriamas meditacijai, tylumai, rimčiai, susiklausymui.

Shukō nenuilsdamas skleidė „Arbatos kelio“ ritualą, ir jis pamažu įsikverbė į šogunato rūmus, įgavo dar ryškesnę estetizuotą pasaulietinį pavidalą. Shukō tampa pirmuoju valstybės

išlaikomu asmeniu, kuriam suteikiamas oficialus arbatos ceremonijos meistro titulas. Greita Ashikagos Yoshimasos rūmų jis įrengė 9 kvadratinų metrų patalpą arbatos ceremonijos ritualui ir kvietė šiogunato aukštuomenę, ne daugiau kaip penkis žmones, į pirmas pasaulietines arbatos gėrimo ceremonijas Buddhai garbinti. Šio dekoratyvaus kambario sienos buvo aptrauktos šviesiai gelsvos spalvos popieriumi, interjero centre radosi niša su joje pakabintu tapybos kūriniu, apačioje – lentynėlė su ceremonijai skirtais indais. Shukō pirmasis įvedė griežtai ritualizuotų ceremonialo principų seką, kanonizuotų judesių sistemą ir pagal griežtas arbatos ruošimui skirtų indų bei instrumentų naudojimo taisykles svečiams pradėjo gaminti arbatą.

Nors Shukō buvo puikus kinų meno žinovas ir aistringas kolekcininkas, tačiau kartu su įprastais aukštos kokybės kiniškais indais pradėjo naudoti paprastesnius, sukurtus vietinių meistrų. Toks estetiškas suderinimas turėjo didžiulę simbolinę prasmę, kadangi, atiduodamas duoklę kinų įnašui į arbatos ceremonijos meno formavimąsi, Shukō siekė suteikti jam savitą japonizuotą pavidalą. Ši jo tendencija tolydžio stiprėjo ir vėliau.

Nuo šiol pradeda aiškėti pagrindiniai japoniškieji religinio bei pasaulietinio arbatos gėrimo ceremonialo bruožai. Remdamasis džen idealais ir jungdamas džen vienuolynuose susiklosčiusias „Arbatos kelio“ tradicijas, besiformuojančioje arbatos ceremonijos estetikoje Shukō išskiria keturis svarbiausius principus: *harmoniją, pagarbą, švarą, rimtį*.

Šiogunų rezidencijose ir vasarvietėse Shukō projektuoja arbatos ceremonijai skirtus 4,5 tatamio (9 kvadratinų metrų) namelius, interjerus, arbatos sodus, ceremonijos indus bei prietaisus ir su arbatos ceremonija supažindina aukštuomenę. Arbatos namelio erdvę jis laikė artima šintoistinei pasaulėžiūrai sakraline zona, skirta atribotiems nuo profaniškojo pasaulio ritualiniams veiksams atlikti. Interjero erdvės sakralumą pabrėžė apipavidalinimo minimalizmas, įkūnijantis dženbudistinę ir daoistinę Tuštumos, kaip aukščiausiosios būties, visa ko pradžios, begalinės būties potencialios idėjas. Vyraujanti tuštuma rodė dvasios pergalę prieš menkavertį materialumą.

Sakralinė zona buvo niša *tokonoma*, savotiškas altorėlis. Vienas šoninis atraminis šios nišos stulpas sąmoningai buvo parenkamas iš nelygaus gražios faktūros medžio kamieno, kuris ne tik pajvairindavo lygias puošnias jį supančio interjero erdves, bet ir savo asimetriškėmis linijomis tarsi priminė *axis mundi*, todėl suvokėjui turėjo kilti minčių apie natūralias gamtos formas, žmogaus gyvenimo bei Gamtos metamorfozių sąsają.

Iš pradžių, Shukō laikais, šiogunų rūmų arbatos susirinkimų kambario *tokonoma* puošė brangūs Song akademijos meistrų polichrominiai peizažai, kurie buvo imperatoriaus ir turtingiausių aristokratų kolekcijų pasididžiavimas. Kadangi šie paveikslai buvo labai brangūs ir ne visuomet prieinami netgi samurajų diduomenei, Shukō ilgainiui juos pakeitė monochrominės čan, o vėliau ir japonų džen meistrų peizažinės tapybos arba kaligrafijos kūriniais,

kurie idealiai atitiko asketišką arbatos ceremonijos dvasią. Nišoje kabinamas paveikslas keičiamas pagal metų laikus.

Shukō arbatos ceremonijos principuose vos matomos asketiškos *wabi* dvasios užuomazgos: aukštinama santūrumas, natūralumas, susikaupimas, rimtis, neturto grožis, paprasčiausias interjeras, indai, atitinkantys svečio amžių. Su *wabi* susijusi nauja arbatos ceremonijos traktuotė galutinai išryškėja tik artimiausių jo sekėjų Takeno Jōō ir Sen no Rikyū estetikoje.

Shukō tradicijas tęsia jo mokinys, vienas įtakingiausių arbatos ceremonijos meistrų, vadinamosios Sakai mokyklos pradininkas Takeno Jōō. Šis turtingas Sakai pirklys, labai vertinantis meną ir turįs savo namuose didžiulę unikalių meno kūrinių kolekciją, daug pasidarbuoja, kad arbatos ritualas įgautų pasaulietinį pobūdį. Takeno Jōō estetikai stiprų poveikį turi „laisvajame mieste“ Sakai susiformavusios tradicijos. Šiame pajūrio prekybininkų mieste arbatos ritualas praranda religines funkcijas ir tampa artimų žmonių dalykinio susitikimo bei glaudaus draugiško dvasinio bendravimo priemone. Pagrindinis jo arbatos ceremonijos estetikos reikalavimas – besąlygiškai laikytis socialinės lygybės principo. Takeno Jōō įveda tradiciją arbatos ceremonijai skirtą namelį statyti su siauru maždaug 60 kvadratinų centimetrų įėjimu, kad samurajų ideologijos vyravimo epochoje į namelį įeinantys žmonės, nepriklausomai nuo jų rango, būtų priversti pagarbiai pasilenkti, nusiimti ginklus (kalavijas – priklausomybės samurajų luomui ženklas) ir užmiršti prieštaravimus. Vadinasi, už namelio sienų turi likti titulai, kilmė, turtinės nelygybės skirtumai. Namelio erdvė – ypatinga, artima sakralinei, zona, kurioje turi vyrauti *wabi* dvasia. Į ją ceremonijos dalyviai negalėjo atsinešti jokių žemiškų rūpesčių ir neturėjo teisės paversti paprasta pasilinksminimo vieta – tam tarnavo užmiesčio paviljonai.

Ankstyvąsias arbatos ceremonijos namelio formas Takeno Jōō paverčia estetiškai vientisu *wabi* dvasios kupinu organizmu. Jam labai svarbu eksterjero ir interjero santūrumas, statybos medžiagų natūralumas, paprastumas, netgi išorinis grubumas. *Wabi* dvasia, slypinti namelio detalėse ir interjere, anot šio meistro, turi rasti tiesioginį atgarsį žmonių bendravimo principuose. *Wabi* kategorijai, be estetinio, Jōō suteikia ir moralinį pobūdį. „Šiuolaikinė *wabi* prasmė, – pareiškia jis, – būti atviram, santūriam, paprastam“ (Ueda, 1967, p. 94).

Vadinasi, *wabi* apima ne tik santūrumo, natūralumo, paprastumo, bespalviškumo, grubios kasdienybės grožį, tačiau ir etines garbingumo, nuoširdumo, santūrumo, atvirumo, paprastumo kategorijas. Takeno Jōō sureikšmino namelį supančios sodo erdvės planavimą, vientisą jo stilistiką. Džen vienuolynuose atlikęs religinę būties esmės ir žmogaus prigimties pažinimo funkciją, stiprinamas pasaulietinių Takeno Jōō nuostatų, arbatos ceremonijos ritualas suleidžia šaknis pasaulietinėje kultūroje, kurioje įgauna estetinę išaukštinto artimų žmonių dvasinio bendravimo prasmę.

Sen no Rikyū arbatos ceremonijos estetika

Klasikinės formos arbatos ceremonijos estetika įgauna žymaus Sakai mokyklos meistro Arbatos knygos autoriaus Sen no Rikyū (1521–1591) teorijoje ir meno praktikoje. Šis įtakingiausias „Arbatos kelio“ meistras, S. Hisamatsu žodžiais tariant, „įgyvendindamas savo įstabius ir netikėtus sumanymus rėmėsi kultūriniu džen estetikos kompleksu, sudarytu iš septynių džen meno savybių“ (Hisamatsu, 1971, p. 35).

Daug žinių apie šio didžio meistro biografiją, estetinius požiūrius ir kūrybos principus pateikia jo talentingas mokinyš Nambō Sokei, kurio septynių tomų veikalas „Nambō užrašai“ – autentiškas Sen no Rikyū mokymo perteikimo šaltinis. Tikrasis šio neprilygstamo arbatos ceremonijos autoriteto vardas buvo Yoshiro (Sen no Rikyū vardas jam buvo suteiktas vėliau specialiu imperatoriaus ediktu). Nors šis ypatingu estetiniu imlumu išsiskiriantis jaunuolis augo merkantilioje pirklių aplinkoje, tačiau jautė ypatingą potraukį menams. Nuo jaunystės Yoshiro atkakliai studijavo tradicinius arbatos ceremonijos stilius, vėliau panūdo susipažinti su džen mokymu ir pradėjo ieškoti, kaip ritualą estetizuoti naujai. Sulaukęs vos 35-erių, jis jau tapo pripažintu arbatos ceremonijos specialistu ir buvo kviečiamas į turtingų pirklių bei didžiūnų rūmus. Yoshiro buvo puikus įvairių menų žinovas ir prisiekęs kolekcininkas, pirkto labai brangius arbatos ceremonijos rykus, savo kolekcijoje turėjo apie pusšimtį unikalios meninės vertės objektų. Pavyzdžiui, 1562 m. jis nuperka anksčiau Muratai Shukō priklausiusį kaligrafijos šedevrą už tiek, kad buvo galima nupirkti 150 tonų ryžių.

Įgijusį didžiulę šlovę meistrą netrukus pakviečia į šoguno Odos Nobunagos rūmus kaip vieną arbatos meistrų, padedančių rengti arbatos susirinkimus. Jo talentas greit įvertinamas – meistras tampa šoguno patikėtiniu ir jo vadovu perprantant arbatos ceremonijos subtilybes.

Po Odos Nobunagos mirties 1582 m. Yoshiro tęsė tarnybą jį pakeitusio šoguno Toyotomi Hideyoshi rūmuose, arbatos ritualui vadovavo tradiciniu ir savuoju stiliumi. 1585 m. jam už išskirtinius nuopelnus specialiu imperatoriaus ediktu suteikiamas naujas – Sen no Rikyū – vardas. Jis oficialiai pripažįstamas pirmuoju šalies arbatos ceremonijos meistru ir tampa įtakingu asmeniu. Sen no Rikyū – ir puikus diplomatas, politikas, padedantis šogunui sureguliuoti daug konfliktų su įnoringais bei nepaklusniais galingiausiais provincijų feodalais.

Toyotomi Hideyoshi Ōsakoje pastatė galingą tvirtovę ir rūmus, kuriuose įkūrė arbatos ceremonijos kambarį (po šoguno mirties ši tvirtovė buvo sulyginta su žeme). Pradžioje jis labai vertino Sen no Rikyū talentą ir įsiklausydavo į jo patarimus. Tačiau rūmų intrigos ilgainiui jį draugiškus santykius sugadino. Šiogunas laikė save didžiu arbatos ceremonijos žinovu. Būdamas valdinga asmenybė sunkiai pakentė nepriklausomą Sen no Rikyū charakterį, kuris, dvariškių nuomone, buvo nepakankamai pagarbus siuzerenui. Iš tiesų, rengdamas arbatos susirinkimus, Sen no Rikyū ne visada paisė valdovo norų ir skonių. Vis aršesni šių asmenybių nesutarimai

neišvengiamai lėmė tragišką atomazgą. Sen no Rikyū buvo nuteistas ištremti ir mirti. Jam buvo sudaryta galimybė kompromisui atsiprašymui, tačiau jis, atsisakęs tarpininko paslaugų, pasirinko savižudybę.

Plėtodamas Ikkyū, Shukō, Takeno Jōō idėjas, Sen no Rikyū pirmasis sujungia įvairius „Arbatos kelio“ ritualų komponentus ir sukuria vientisą kanono apibrėžtą sistemą. Jo arbatos ceremonijos koncepcijai, be dzen estetikos, stiprią įtaką darė daoizmo filosofija. Sen no Rikyū perėmė daoistų psichinės pusiausvyros, aistrų ramino, kosminio universalizmo, dvasios tobulinimo teorijas, mokymą, kad išmintinga asmenybė privalo valdyti savo aistras ir pasinerti į neveiklos (*wu wei*) būseną. Jam itin reikšminga vidinė pagrindinių ritualo komponentų sąveika ir funkcionalumas. Meistras sustiprino *wabi* estetikos svarbą ir arbatos ceremonijos komponentams suteikė santūraus dzen bruožų, nors joje ir liko užslėptų daoistinės pasaulėžiūros bei konfucianistinės etikos elementų. Konfucianistinė etika pastebima griežtai numatytuose šeimininko ir svečio santykiuose.

Sen no Rikyū, kaip minėjome, galutinai suvienijo svarbiausius sudėtinės arbatos ritualo dalis. Viskas – pradedant sodu, nameliu, jį supančios „rasotos žemės“ pasauliu, t. y. namelį supančios sodo erdvės, namo eksterjeru, interjeru, meno kūriniais, esančiais *tokonoma*, inventoriumi, įrankiais, turinčiais aiškiai apibrėžtą funkcinę prasmę, ir baigiant iki smulkmenų apmąstyta ritualo seka – tarnauja vienam tikslui: intuityviai išgyventi ir garbinti grožį.

Grožio akivaizdoje vykstanti vientisa ceremonija turėjo panaikinti turto, socialinių rangų skirtumus ir padėti šiame vyksme dalyvaujantiems žmonėms labai kuklioje aplinkoje pajusti intymaus dvasinio bendravimo svarbą. „Žemiškame gyvenime, – sako Sen no Rikyū, – prabanga ir skanus maistas yra komforto pasireiškimas. Tačiau žmogui reikia labai nedaug, tik turėti pastogę, saugančią nuo lietaus, ir maisto alkiui numalšinti. Būtent tai, kaip ir Buddhos mokyme, sudaro arbatos ceremonijos esmę“ (Ueda, 1967, p. 91).

Formuodamas vientisos arbatos ceremonijos estetikos principus Sen no Rikyū daug dėmesio kreipia ne tik į intymų dvasinį žmonių bendravimą, bet ir į visus kitus pagalbinius, padedančius sukurti ypatingą meditacinę psichologinę nuotaiką, dalykus. Arbatos sodo santykį su ceremonijos nameliu jis traktuoja kaip savotišką tiltą tarp kasdieniškos būties stichijos ir dvasingo intymaus žmonių dvasinio bendravimo pasaulio.

Sen no Rikyū suprojektuotas arbatos ritualo namelis yra pabrėžtinai paprastas – apie 2,6 kvadratinio metro, su nedideliu langu, praleidžiančiu blankią šviesą. Jis statomas iš paprasčiausių natūralių medžiagų, daugiausia iš medžio, išryškinant faktūrą, atspalvių grožį ir savitumą. Namelio išorė ir vidus sąmoningai niekaip negražinta. Viskas natūralu, neturtinga, švaru. „Vadinamojo Sen no Rikyū stiliaus arbatos kambarys, šio arbatos meistro suprojektuotas kuriant arbatos meną, yra nieko daugiau – tik mažas namelis, tegalintis sutalpinti penkis ar dar mažiau žmonių. Interjeras stulbina paprastumu ir griežtumu – dažnai atrodo netgi apleistas ir negy-



Arbatos sodo takelis

venamas. Joks ryškus tonas, joks įkylus objektas čia neleistas. Iš tikrųjų: arbatos kambarys yra beveik visai tuščias, išskyrus keletą arbatos indų, kurių kiekvienas – tauriai paprastas. Arbatos kambarį viešpatauja ramybė, niekas nedrumsčia tylos, kad būtų išsaugotas geležiniame katiliuke verdančio vandens garsas, kuris japono ausiai panašus į pušų ošimą ant tolumo kalno“ (Izutsu, 1977. Cit. pagal L. Skeivienės vertimą: *Krantai*, 1991, Nr. 28–29, p. 82).

Ceremonijos pradžia yra svečių įžengimas pro sodo vartus, kurie yra simbolinė profaniškąją ir sakralinę pasaulį skiriančioji riba. Už sodo vartų atsiveriantis švarus, nuodugnai apmąstytas estetizuotas pasaulis, kiekviena jo sudedamoji dalis turėjo padėti svečiams pakeisti savo psichologinę nuostatą. Švariais kėlikais tik išskalbtais ir kukliais ne-

ryškių spalvų drabužiais apsirengę svečiai, peržengę šią ribą, tarsi nusimeta pasaulietinio purvo naštą, savo kasdienius rūpesčius ir patenka į kitą – kupiną rimties ir susikaupimo – sakralinės erdvės įtakos lauką, kuris juos gaubs per visą ceremoniją. Čia veikia kiti – *chadō*, t. y. „Arbatos kelio“, – dėsniai. Kiekvienas sodo elementas turi du skirtingus prasminius sluoksnius – *akivaizdų*, susijusį su utilitaria jo funkcija (iš žolės išlindę sodo takelio („rasotos žemės“) akmenys, kad nesuslaptų kojos nuo ryto ar vakaro rasos, žibintas keliui apšviesti, ritualinis indas rankoms nusiplauti), ir *simbolinį* – išreiškiantį konkretų dzen mokymo aspektą.

Tyliai eidami siauru sodo keliuku, „vedančiu iš laikino *ukiyo* pasaulio“ (Sen no Rikyū), jie susikaupia ir atsiduria kitame juos supančių konvencionalių estetinių objektų, simbolių pasaulyje. Prieš įžengdami į namelį pagal ritualo reikalavimus turi prie specialaus indo su vandeniu simboliškai nusiplauti rankas tyru vandeniu – apvalyti sielą, numaldyti mintis apie pasaulietinį purvą ir atverti savo dviasią vidinei sąsajai. „Pirmiausia, – teigia Sen no Rikyū, – ceremonijos šeimininkas, sutikdamas svečius, privalo jiems parodyti vandenį. O svečiai – nusiplauti rankas. Šiame veiksmo slypi ceremonijos esmė. Abu, tiek šeimininkas, tiek jo svečias, susitikę sodo takelyje, turi būti atidūs vienas kitam ir apsišvarinti nuo žemiško purvo. Tam tikslui šalia takelio

yra vandens pripildytas dubuo“ (Ueda, 1967, p. 87–88).

Vadinasi, arbatos ceremonijos erdvė, kurioje vyksta ritualas, susideda iš dviejų visiškai skirtingų zonų: 1) *atviros sodo erdvės*, simbolizuojančios gamtos pasaulio ir grožio bekraštybę, ir 2) *arbatos kambario – uždaros erdvės*; joje vyksta intymus žmonių bendravimo ritualas, atribotas nuo profaniškojo išorinio pasaulio įvykių. Tai konceptuali dviejų pasaulių priešprieša. Svečių, iš kasdienio pasaulio persikėlusių į sodo erdvę, asmenybėje prasideda dvasinė transformacija, ima formuotis naujos psichologinės nuostatos, o, perėję per arbatos namelį supančio sodo „rasotos žemės“ erdvę, namelio slenksį peržengia, už jo ribų tarsi palikdami juos skiriančius prieštaravimus.

Statant arbatos namelį sąmoningai atsisakyta užmiesčių poilsio paviljonuose ir vasaros rezidencijose anksčiau vyravusių gamtą ir namą siejančių galerijų bei verandų, būdingų tradiciniam japonų gyvenamųjų namų stiliui, ir tai tarsi pabrėžė esminį šių erdvių skirtingumą. Perėjimas per siaurą namelio įėjimo angą pirmiausia simbolizavo perėjimą į kitą – švaresnės dvasinės būsenos ir socialinių konvencijų – erdvę. Todėl, prieš įžengdami į namelį, svečiai privalėjo palikti avalynę ant tam skirtą prieš įėjimą esančio akmens, kad profaniškojo pasaulio dulkės liktų už šios sakrališkiausios erdvės ribų.

Visa arbatos ceremonijos estetika, pagrindiniai jos ritualo elementai yra kupini nuosaikiu paprastumu, natūralumu, neturtingumo grožiu alsuojančios *wabi* dvasios, kuri turi padėti ritualė dalyvaujantiems žmonėms išgryninti savo jausmus. Sen no Rikyū ir kitų arbatos meistrų skelbiamame *wabi* kulte savitai įprasminama viena pagrindinių dzen ir arbatos ceremonijos idėjų, teigiančių, kad būtina pasitenkinti mažuma, atsiriboti nuo visko, kas perdėm ryšku, rėksminga, vulgaru. Šis *wabi* kultas pagrindžia arbatos kambario bespalviškumą ir ritualo metu vyraujančią nuotaiką. Arbatos gėrimo namelyje viešpatauja prieblanda, kadangi tiesioginį kambario erdvės apšvietimą prislopina popierinės širmos. Jos sukuria rimtį ir jausmą, padedančius atsiriboti nuo kasdienio gyvenimo šurmio ir susiliesti su estetizuotu arbatos gėrimo ritualu.



Arbatos sodo žibintas

„Spalvų požiūriu esminis arbatos kambario paprastumas geriausiai gali būti aprašytas kaip bespalviškumo būseną. Arbatos kambarys nėra visiškai arba tikrąja to žodžio prasme bespalvis, nes viskas šiame pasaulyje turi spalvą. Siekdami tikslumo, šiame kontekste geriau vartokime visuotinai paplitusią japonišką frazę „užmušti spalvą“, o tai reiškia – visas spalvas kiek įmanoma prislopinti ir sušvelninti. Todėl natūralu, kad kraštutinis spalvų prislopinimas, arba „užmušimas“, galų gale atveda prie monochromiškumo ribos ir nukrypimo į juoda ir balta [...] Šia prasme spalvos nebuvimas yra neigiamas jos buvimas. Ir kaip tik todėl išorinis spalvos nebuvimas įgauna pozityvią estetinę vertę kaip vidinis spalvos buvimas. Taigi kažkuo fundamentaliai paradoksaliaus yra estetinis bespalviškumo arba juoda–balta suvokimas, ir tai būdinga ne tik arbatos menui, bet visam Rytų Azijos menui“ (Izutsu, 1977. Cit. pagal: *Krantai*, 1991, Nr. 28–29, p. 82). Ši prislopinta monochromiškumo dvasia išsaugoma viso ceremonijos vyksmo metu. Vyraujantis jame *wabi* grožis yra esminė puošnaus, spalvingo, rafinuoto grožio priešprieša.

Jei namelio vidaus sienos yra ištinkuotos, kad žmonės nesusiteptų drabužių, tam tikrose vietose klijuojamos dekoratyvios popieriaus juostos. Namelio interjeras pabrėžtinai santūrus, jame viešpatauja dzenbudistinė Didžiosios Tuštumos idėja. Čia nėra jokių baldų, išskyrus neįmantrią lentynėlę *tana*, kuri kartu su *tokonoma* yra svarbiausias interjero elementas, nes joje išdėstomi pagrindiniai ceremonijos indai. Šalia arbatos ritualo kambario yra patalpėlė, kurioje laikomi kiti būtiniausi ritualo indai, instrumentai, maisto produktai, vanduo.

Pagal tradicinį arbatos ceremonijos stilių buvo naudojami įvairūs metaliniai, keraminiai ir mediniai indai. Sen no Rikyū, modernizuodamas ritualą, siekė išstumti metalinius indus ir pakeisti juos „šiltesniais“ mediniais. Itin svarbu puodukai. Tradicinis stilius reikalavo aukštos kokybės kiniškų. Tačiau Sen no Rikyū laikais juos jau keitė korėjiečių ir japonų gamybos. Meistras siekė įteisinti gan grubios faktūros *wabi* dvasią atitinkančius neglazūruotus japoniškus indus.

Pasakojama, kad kartą Sen no Rikyū ir Takeno Jōō, kartu eidami, pamatė parduodamą vazą. Takeno Jōō ji labai patiko, tačiau kadangi jis buvo ne vienas, nieko nesakęs, kitą rytą nusiuntė tarną jos nupirkti. Tačiau vaza jau buvo parduota. Kai atėjo kvietimas arbatos ceremonijai pas Sen no Rikyū, kuris sakė, kad norėtų parodyti ką tik įgytą vazą, Takeno Jōō jau nujautė, kas jį aplenkė.

Ir iš tiesų atvykęs jis išvydo šią vazą su dailiai pamerktomis dviem kamėjų šakelėmis. Svečią nustebino, jog viena vazos šselė buvo nuskelta. Takeno Jōō kreipėsi į Sen no Rikyū: „Keista, kad tu nudaužei vazos šselę. Jau nuo vakar, kai išvydau šią vazą ir buvau ja sužavėtas, pagalvojau naudosis ją savo arbatos ceremonijai, bet tik po to, kai nudaušiu šselę. Taigi dar prieš ateidamas pas tave buvau pasiruošęs tai padaryti. Manydamas, kad neturėtų būti labai įdomu nuskelti šselę po diskusijos apie ją ceremonijos pabaigoje, aš buvau numatęs

nudaužti ją per pertrauką ar koku kitu tinkamu metu“. Tai pasakęs Takeno Jōō ištraukė iš kišenės plaktuką.

Šis arbatos ceremonijos istorijos epizodas liudija pirmiausia apie didiesiems jos meistrams būdingą estetinį imlumą, rafinuotą skonį ir pirmenybės teikimą neįprastam asimetrijos grožiui.

Labai svarbūs arbatos namelio interjerui kvadratiniai arba stačiakampiai asimetriškai išdėstyti langai ir dėl to atsirandantys erdvės bei apšvietimo ypatumai. Per juos atkuriamas regimasis ryšys su sodu – „rasotos žemės“ erdve. Langai yra sienose ir lubose. Šone prie židinio dažniausiai yra nedidelis vadinamasis „apšviečiamasis langas“, pro kurį sklindanti šviesa apšviečia *tokonoma* ir padeda suvokti joje esančius objektus ar meno kūrinius.

Tokonoma, anot Sen no Rikyū, arbatos ceremonijos namelyje yra svarbiausia. Joje dažniausiai kabinamas kaligrafijos arba peizažinės tapybos ritinėlis, vaza su *ikebana* kompozicija ir koks nors šeimininkui brangus bei ceremonijos nuotaiką atitinkantis arbatos ritualo objektas ar pagaliau net paties šeimininko parašytas kaligrafiškas tekstas, kuris tampa tarsi savotiška interliudija ar vyraujančiu būsimo pokalbio temos leitmotyvu.

Ypatingą mikroklimatą padeda sukurti ir *tokonomai* būtina subtili *ikebana* – specialiai šiai progai sukurta gėlių kompozicija, šeimininko atidžiai parenkama atsižvelgiant į metų laiką, augalų sąsajas, šeimininko ir svečių nuotaikas, dvasinius ryšius. Priklausomai nuo sezono japonai pirmenybę dažniausiai teikia skirtingoms gėlėms ir žydinčių medžių šakelėms. Per didžiausią Rytų Azijos šventę – Naujuosius metus – jie labai vertina baltus ir rusvus slyvos žiedus, glėžnus žalius bambuko lapus; trečiąjį Mėnulio mėnesį, kai švenčiama mergaičių šventė, – persiko žiedus; ketvirtąjį mėnesį, kai švenčiama Buddhos gimimo diena, – šlovinama azalija ir pan. *Ikebana*, kaip ir kaligrafijos mene, japonai išskiria tris pagrindinius stilius: formalųjį, neformalųjį ir gyvąjį, arba žolės.

Sen no Rikyū pakeitė tradicinį požiūrį į gėlių spalvą *tokonoma* ir galutinai įtvirtino naują *chabana* (arbatos gėlių) – santūrių spalvų gamą – kaip *wabi* estetikoje. Jam labiau tiko neryškių, neegzotiškų rūšių gėlės. Kompoziciją dažniausiai sudarė viena ar dvi gėlės su šakele ar žole. Vaza, į kurią įmerkiamą gėlę ar jų kompoziciją, turėjo ne tik jas „laikyti“, bet ir pasižymėti savitu grožiu. Meistras itin vertino paprastą, netgi asketišką, vazos formą ir juodą arba tamsiai raudoną jos spalvą, nes manė, kad jos išryškins gėlės skaistumą ir grožį.

Sen no Rikyū arbatos ceremonijos estetika teigė, jog labai svarbu, kad *tokonoma* pastatyta kompozicija *ikebana* būtų keraminiame inde, ypač vazoje. H. Readas taikliai pastebėjo, kad kiekvienos tautos meninės kultūros ir estetinio skonio subtilumas geriausiai atsiskleidžia paprasčiausiame bei sudėtingiausiame mene keramikoje, kurioje „tiesiogiai susiduriame su autentiška meninių formų kalba“ (Read, 1931, p. 42).

Šie žodžiai itin tinka japonų keramikai, kuri laikoma intymiausiu iš menų ir didžiai vertinama Tekančios Saulės šalyje. Apie aukštą keramikos padėtį menų hierarchijoje liudija

ir išskirtinė keramikos vieta *tokonoma*, žavėjimosi ja ir kitais keraminiais indais bei instrumentais ritualas. Arbatos ceremonijai naudojami dvidešimt keturi įrankiai, iš kurių beveik pusė keraminiai.

Skirtingai nei Fi kinai, kurie keramikoje išryškina indo masės svarumą, formos tobulumą, taisyklingumą, japonai labiausiai vertina jos skulptūriškumą, asimetriškumą, formų ir faktūrų natūralumą. Arbatos ceremonijos keraminiai indai pagal Sen no Rikyū estetikos reikalavimus turėjo atitikti septynias pagrindines džen meno savybes. Sen no Rikyū ir kiti garsūs meistrai vertino senus, netgi įskilusius ar kitaip laiko paženklintus keraminius indus, taip pat paprastų netaisyklingų formų keramiką su išdegimo metu likusiais šiaudais arba netikėtais glazūros nutekėjimais, tokius taikomosios dekoratyvinės dailės dirbinius, kurie atskleidžia natūralių medžiagų, faktūrų, senėjimo, bėgančio laiko pėdsakų grožį, asimetriją. „Jei arbatos indo asimetrija nėra laisva ir natūrali, arbatos ceremonijai jis netiks. Tik tuomet, kai netaisyklingumas, asimetriškumas natūralus, arbatos indas bus įdomesnis už simetrišką; nėra nieko labiau atstumiančio už nenatūralią asimetriją“ (Hisamatsu, 1971, p. 32).

Arbatos ceremonija yra ritualizuotas vyksmas, kurio pagrindinis tikslas – sukurti glaudaus ir malonaus dvasinio bendravimo aplinką. Sen no Rikyū šį vyksmą įvardija kaip vieną iš pažinimo kelių, nuo kitų besiskiriančių tuo, kad jame „pirmenybė teikiama ne analizei, o metaforai, simboliui, vaizdiniui“. Visi vaidmenys šiame teatralizuotame rituale yra paskirstyti tarp ceremonijos organizatoriaus „šeimininko“ ir jos dalyvių „svečių“. Arbatos ceremonijai reikalingas vadovas, išmanantis jos subtilybes ir sugebantis žaibiškai improvizuoti. Tikrasis arbatos ceremonijos vedimo menas prasideda tuomet, kai apie techniką ir sudėtinius ritualo elementus jau nebegalvojama.

Sen no Rikyū teigia, kad iki arbatos ceremonijos organizatoriaus lygmens žmogus privalo subręsti ir „tol, kol jis netapo gražus, neturi moralinės teisės liestis prie grožio“. Todėl šeimininkas „turi būti daugiau nei menininkas, jis pats turi tapti menu“. Kuo ritualo tvarkytojas kilnesnis, subtiliau išmano žmonių santykius, meną, yra arčiau idealo, tuo didesnė nauda jo dalyviams, nes toks žmogus geriau pajėgs sukurti būtiną intymaus bendravimo nuotaiką.

Šeimininkas organizuoja ritualą, brėžia pagrindines jo gaires, o svečiai tarsi dramos ar muzikinio kūrinio atlikėjai improvizuoja ir palaiko dialogą su juo. Šeimininkas pasitinka svečius, sveikina juos, įneša arbatos ceremonijos indus, patarnauja jiems, ruošia arbatą, vaišina, neleidžia nutrūkti pokalbiui, palydi juos ritualui pasibaigus. Tačiau ritualo esmė – ne vieno vaidmens viešpatavimas, o šeimininko ir svečio vaidmenų susilieėjimas į vientisą visumą bei pasiekimas tokios būsenos, kai šis dualizmas išnyksta, ir atsiranda ypatingas intymus bendravimas.

Arbatos ceremonijos ritualo pradžia laikytina pagrindinio, vadinamojo garbės svečio, ir kitų svečių pakvietimas. Dažniausiai jų būna ne daugiau kaip penki. Garbės svečias turi būti

šviesuolis, didžiai gerbiamas ir gerai išmanantis ritualą žmogus, su kuriuo iš anksto sudaromas kviestinių sąrašas. Sudarius sąrašą, svečiai kviečiami laiškais likus maždaug savaitei iki ceremonijos pradžios; nurodoma vieta, laikas ir pobūdis.

Ceremonija prasideda dažniausiai pietų metu ir trunka apie keturias valandas. Tačiau kartais rengiamos vadinamosios *nakties arbatos* – šviečiant mėnuliui tarp pusės dvyliktos nakties ir ketvirtos ryto, taip pat *saulės patekėjimo* – tarp ketvirtos ir šeštos ryto. Kviestieji, gavę pranešimą, pagal etiketo reikalavimus turi greit pranešti apie savo apsisprendimą.

Kviestiniai ateina atskirai arba grupelėmis maždaug prieš 15–20 min. iki paskirto laiko. Sodo varteliai jiems paliekami truputėlį praverti. Per juos iš išorinio pasaulio šurmilio patenkama į kitą – sakralizuotą ir kupiną intymumo, rimties – erdvę. Tai ypatingas dvasinis pasaulis, kurio grožio ir harmonijos atradimas kaskart patiriamas iš naujo. Paskutinis svečias duris užverdavo – taip duodavo ženklą, kad į vidų įėjo visi. Anapus vartelių laukia žmogus, kuris rituale atlieka šeimininko funkcijas. Svečius prie vartelių kartais pasitinka šeimininko tarnas arba giminaitis. Įėję į sodo erdvę svečiai neskubėdami eina vingiuotu (nuo XVI a. žolėje kyšančių plokščių netolygiai sudėtų akmenų) takeliu (*rōji*), susėda ant suoliuko prie namelio ir žavisi sodo vaizdu, miško ošimo, paukščių čiulbėjimu ar cikadų čirpimu. Šis judėjimas namelio link arbatos ceremonijoje įvardijamas susikaupimo, apmąstymų ir žmogaus susiliejo su gamta keliu.

Toliau – labai svarbus šalia takelio esantis sodo elementas – skėtį primenantis akmeninis žibintas keturšlaičiu stogeliu, kuris reikalingas naktį rengiamoms ceremonijoms. Jis ne tik šviečia naktį einantiems žmonėms, tačiau atlieka ir kitą reikšmingą ritualinę funkciją: stabtelėjus šis ugnies šaltinis tarsi apvalo kiekvieną nuo įvairių negandų.

Netrukus iš namo išeina šeimininkas ir sveikinas su svečiais, kurių socialinė padėtis arbatos ritualo metu šeimininkui neturi jokios reikšmės. Kiekvienas svečias priimamas labai pagarbiai ir su išskirtiniu dėmesiu.

Priešais namą šalia tako stovi iš stačio akmens iškirstas, medinis arba metalinis ritualinio apsiplovimo dubuo, į kurį iš virš jo pritaisyto bambukinio latakėlio lėtai laša vanduo. Svečiai prie jo sustoja, neskubėdami apsiplauna ir juda namelio link. „Pirmiausia, – sakė Seno Rikyū, – ceremonijos šeimininkas privalo svečiams parodyti vandens indą. O svečiai turi nusiplauti rankas. Šiame veiksmė slypi ceremonijos esmė. Abu, ir šeimininkas, ir jo svečias, susitikę sodo takelyje, turi būti atidūs vienas kitam ir apsivalyti nuo žemiško purvo. Tam tikslui padėtas dubuo su vandeniu“ (Ueda, 1967, p. 87–88). Pirmasis lėtai eina garbės svečias, jis akimirką sustoja, medituoja, nusiauna avalynę ir padeda ant aukšto plokščio akmens prie durų.

Paskui, pradėdant pagrindiniu garbės svečiu, kviestiniai per siaurą angą pasilenkdami įžengia į vidų. Į namelį įžengęs svečias pirmiausia apžvelgia *tokonoma* ir tyliai kontempliuoja joje esančius objektus, kaligrafijos ar tapybos ritinėlius (kaligrafijos ritinėliai galutinai įsitvirtino

XVIII a. viduryje), gėles, žavisi keramikos kūriniais, indais bei instrumentais. *Tokonoma* esantys objektai tarsi pateikia svečiui pagrindinės arbatos ceremonijos nuotaikos leitmotyvą, kuria jos mikroklimatą. Lytėjimas ceremonijos indų ir žavėjimasis jų savybėmis – būtina ritualo dalis. Ritualas tiksliai apibrėžia indų įnešimo, žavėjimosi jais, jų simbolinio valymo tvarką, arbatos paruošimo, užvirimo procedūrą.

„Arbatos ceremonijos *cha no yū* tikslas, – aiškina Nakano Kayuma, – apvalyti penkis jutimo organus nuo užterštumo. Suvokiant tapybos kūrinį ir gėlę keraminiame inde, esančius *tokonoma* nišoje, apvalomas regėjimas; įkvepiant smilkalų, apvaloma uoslė, girdint vandens kunkuliavimą metaliniame katiluke bei vandens lašėjimą iš bambukinio vamzdžio, apvaloma klausa, mėgaujantis arbata, apvalomas skonis, lytėdami arbatos ceremonijos indus, apvalome lytėjimo organus. Kuomet visi jutimo organai apvalomi, tuomet ir pati dvasia apsivalo nuo purvo. Arbatos ceremonija, be viso to, yra ir dvasinė drausmė“ (Engel, 1964, p. 284).

Šis visų jutimo organų apvalymas tampa savotiška įžanga į vaišinimosi ir bendravimo procesą. Apsivalymas nuo pasaulietinio purvo vyksta ir per vieną kulminacinių ceremonijos momentų, kuomet prasideda ritualizuotas simbolinis arbatos rykų valymas tam skirta šilkinė servetėlė *fukusa*.

Pagal Sen no Rikyū principus pagrindinis vadinamasis *garbės svečias*, nepriklausomai nuo jo kilmės, socialinio rango, turto, visuomet užima garbingiausią vietą priešais *tokonoma* ir visi svečiai, kad ir kokią aukštą vietą jie užimtų socialinėje hierarchijoje, turi tai vertinti kaip visiškai natūralų bei būtiną ritualo elementą. Sen no Rikyū mokinys garsus arbatos meistras iš Sakai Yamanoue Soji aiškina: „Jei tavo svečias yra aristokratas, vaišink jį paprasčiausiai. Jei jis iš žemesnių socialinių luomų, vaišink pabrėžtinai skrupulingai ir rūpestingai“.

Sen no Rikyū ne tik nurodo svečių priėmimo, aprangos, vaišinimo procedūras, etiketo ir tolesnių ceremonijos komponentų eiliškumą, tačiau ir tam tikras nepageidautinų pokalbių temas (priklausomybė religijai, kaimynų turtai, giminės, karai šalyje, žmonių dorybių ir ydų apkalbėjimas arba gyrimas savais nuopelnais). Bendravimo metu geriau vengti visko, dėl ko nesutaptų nuomonės, kultų konfliktų, atsirastų dvasios diskomfortas. Pokalbis Sen no Rikyū koncepcijoje nėra būtina ritualo dalis, nes svarbiausias dalykas, kaip moko dzen estetika, yra gelminis bendravimas, kuriame tyla, pauzė, „tylus pokalbis“, sugebėjimas išgirsti negirdima ir regėti neregima įgauna daug svarbesnę reikšmę nei žodžiai.

Nors arbatos ceremonijos vyksmas, netgi pats subtiliausias žmonių dvasinio bendravimo lygmuo, yra apipintas daugybės kanonizuotų taisyklių, patarimų, tačiau iš esmės jis, kaip ir dzen mokymas, vengia bet kokių išorinių apribojimų. Šiuo požiūriu *ceremonijos*, *ritualo* terminai išreiškia tik išorinę šio subtilaus vyksmo formą, o ne vidinę jo dvasią, kuri visuomet yra laisva nuo išorinių taisyklių, apribojimų. Todėl Sen no Rikyū ir kiti didieji arbatos meistrai priklauso- mai nuo konkrečių aplinkybių elgiasi skirtingai. Ceremonijos eigai svarbiausia ne paklusnumas

negyvai schemai, o nuolatinė improvizacija, įsiklausymas į jautriausius kito žmogaus dvasios virpesius. Arbatos ceremonijos ritualų paslaptį Sen no Rikyū apibūdina šitaip: „Priimk svečius taip, kad jie jaustų šilumą žiemą ir vėsą vasarą. Įdėk anglių, kad ji [arbata] būtų skani. Kitos paslapties nėra“ (Ueda, 1967, p. 96).

Arbatos ceremonijos vyksme labiausiai vertinamas vidinis žmonių artumas, prislopinti jausmai, *wabi* grožis, slypintis po grubios, neryškos išorės, santūrių spalvų šydu. *Wabi* dvasios grožis yra neturto, paprastumo, natūralumo grožis. Jis siejasi su nuoširdumu, dvasine šiluma, atviraširdiškumu. Iškreiptą požiūrį į *wabi* dvasią Arbatos kelyje aršiai kritikuoja Zaichuanas Shontaku: „*Wabi* ženklas labai dėmesingai pritaikomas Arbatos kelyje ir siejasi su (budistinių) įsakų laikymusi. Tačiau pasauliečiai paprastume, nedirbtinume, natūralume (*wabi*) regi tik išorinę formą *yang* ir nemato giluminės šio paprastumo, nedirbtinumo, natūralumo esmės *yin*. Todėl jie švaisto auksą, siekdami įsigyti arbatos namelį, kuris savo išorine forma yra paprastas (*wabi*), savo laukus, sodus keičia į retus porcelianinius indus ir didžiuojasi jais sulaukę garbingų svečių. Tačiau apskritai ar galima tokį paprastumą (*wabi*) laikyti gyvenimo stiliumi?“ (Shontaku, 1991, p. 158).

Taigi arbatos ceremonijos, daugybės jos sudėtinių dalių esmės neįmanoma teisingai suvokti šį japonų kultūros fenomeną gvildenant atsietai nuo jį sukūrusios supasaulietinimo linkme besivystančios dzenbudistinės pasaulėžiūros. Jau „Arbatos kelio“ ištakos dzen vienuolynuose siejasi su giliosios dzen mokymo esmės suvokimu. „Arbatos dvasia, – rašo Zaichuanas Shontaku, – tai dzen dvasia, todėl jei atmesime dzen dvasią, tuomet be jos nebus ir arbatos dvasios. Jei nepažįstamas dzen skonis, tuomet nepažinsi ir arbatos skonio“ (Shontaku, 1991, p. 155). Iš čia atsirado dzen arbatos meistrams būdingas požiūris į arbatos ceremoniją kaip į „dzen įstatymo“, „būties esmės“, „savosios prigimties pažinimo“ instrumentą. Vadinasi, „prisilietimas prie arbatos ruošimo – tai ne kas kita kaip savo prigimties ieškojimas“ (*Ten pat*, p. 153).

Per arbatos ceremoniją vaišinama dažniausiai lengvu maistu: dubeniu sriubos, įvairiomis daržovėmis, kartais patiekiami japonų itin vertinami žuvies patiekalai. Pavalgius daroma pertraukėlė, ir svečiai išeina iš arbatos namelio: atsisdė ant suoliuko žavisi sodo grožiu, užsiima tualetu. Kambaryje tuo metu nuimami naudoti indai, pašalinamos maisto liekanos, atveriami langai, išvaloma ir išvėdinama patalpa. Kai viskas paruošta, gongo dūžis kviečia svečius grįžti. Netrukus jie, nusiplovę rankas, paeiliui sugrįžta į savo vietas ir prasideda kitas vaišinimosi arbata etapas. Pirmiausia geriama vadinamoji tirštoji arbata, o vėliau – silpnesnė. Arbatos ceremonijos dalyviai, prieš gerdami pirmą gurkšnį, paprastai nusilenkia ir atsuka puodelį į menamą Buddhą, kurio buvimas dažniausiai įsivaizduojamas sakralinėje *tokonoma* erdvėje, ypač joje kabančiame peizažinės tapybos ritinėlyje, įprasminančiame Gamtos ir Dievo idėjas. Išgėrę pirmąjį arbatos puoduką svečiai atsipalaiduoja ir užsimezga šilti pokalbiai. Pasibaigus ceremonijai, svečiai dėkodami lenkiasi šeimininkei, o šeimininkas – svečiams.

Taigi, išgvildenę arbatos ceremonijos sklaidą, galime teigti, kad ir ji paklūsta visa aprėpiantiems *yin* ir *yang* pulsacijos bei kaitos dėsniams, kadangi ritualo ritmui įprastas laipsniškas perėjimas nuo *yin* būdingos rimties ir pusiausvyros prie *yang* žvalumo bei linksmumo.

Arbatos ceremonija savitai pakeitė daugelį svarbiausių supasaulietintos džen pasaulėžiūros idealų: meditaciją, gamtos grožio suvokimą, apsivalymo nuo žemiško pasaulio purvo aukštinimą, dvasinio nušvitimo ilgesį, siekimą persikelti iš kasdieniškos būties stichijos į sakralizuotą išgrynintų dvasinių vertybių pasaulį. Nuosekli ritualizuotų veiksmų seka nuo svečių sutikimo, arbatos paruošimo iki mėgavimosi *wabi* dvasia sukuria vientiso nenutrūkstamo kūrybinio vyksmo aplinką. Ji padeda ceremonijoje dalyvaujantiems žmonėms pabėgti nuo pilkos kasdienybės šurmulio ir sukurti uždara išaukštintų estetinių vertybių pasaulį, kuriame pasitenkinimas visiškai atitinka meninės kūrybos akto teikiamą malonumą.

Apibūdindamas šį eskapistinį (bėgimo nuo tikrovės) arbatos ceremonijos aspektą M. Ueda teisingai pastebi, kad kurdamas asmenybę pajėgia atitrūkti nuo socialinių varžtų, apribojančių jos laisvą kūrybinių galių sklaidą. Tuomet arbatos ritualas pasidaro „gyvenimo momentu, simboliškai paverstu į meno pasaulį. Tačiau galiausiai pasirodo, kad kol meno pasaulyje yra žmonių, gyvenimas negali būti visiškai paverstas menu. Jame žmogus gali atmesti socialinį, bet ne asmeninį, biologinį aš, jis mirytų, jei tai padarytų. Todėl arbatos ceremonija nepajėgia įveikti mirties ir peržengti jos lemtingos ribos. Ji ieško dvasinės rimties ir susiklausymo už įprastinio žemiško gyvenimo ribų dar šioje mirties pusėje. Arbatos ceremonijoje, aukštinančioje Tylumos filosofiją, nuolatos jaučiamas šilumos alsavimas, ir *wabi* dvasiai būdingame jautrumo, bespalviškumo grožyje sleidžiasi vos pastebimas gyvybingos šviesos spindulys“ (Ueda, 1967, p. 93). Apie M. Uedos teiginio teisingumą liudija tragiška didžiojo arbatos ceremonijos meistro Sen no Rikyū gyvenimo pabaiga – savižudybė, pasirinkta gavus šio gūno, buvusio jo uolaus gerbėjo, įsakymą.

Arbatos ceremonijos estetika, grindžiama *wabi*, santūraus skonio principus įtvirtina ne tik menuose ir tampa reikšmingu japonų dvasinės kultūros reiškiniu. Joje išryškėjusios supasaulietinimo tendencijos tiesiogiai siejasi ne tik su ekonominiais ir socialiniais šalies gyvenimo pokyčiais, tačiau ir su džen pasaulėžiūros idealais, jai būdingu demokratizmu, socialinės padėties bei hierarchinių visuomenės struktūrų nepaisymu. Šis džen vienuolynų menas išplito tarp visų Momoyam epochos socialinių luomų. Kiekvienas jų arbatos ceremonijos „paprastumo estetikoje“ įžvelgė savitą žavesį.

„Arbatos kultas, – pastebi N. Nikolajeva, – turėjo milžinišką poveikį skirtingoms japonų kultūros sritims. „Ribinė“ arbatos ceremonijos vieta tarp tikrovės ir meno pasaulių nulėmė jos įtaką abiem šioms sritims. Kasdieniame gyvenime arbatos ritualas iš dalies užpildė tą etinę tuštumą, kuri atsirado, kai besiformuojančio „trečiojo luomo“ jau nepatenkino nei *bushidō* (kario kelias) moralė su jai būdingu jėgos, brutalumo, feodalinės ištikimybės valdovui kultu,

nei grynai religinė moralė (budistinis-šintoistinis jos variantas). „Arbatos kelias“, pripažįstantis lygybės idėją, demokratinės kilmės idealus, buvo savitas estetiškas religijos pertvarkymas“ (Nikolaeva, 1986, p. 104).

Taigi rafinuota arbatos ceremonija, sujungusi daugelio tradicinių Japonijos estetinių teorijų ir meno formų elementus, buvo perimta iš Kinijos. Tačiau kinų arbatos ceremonijos elementus Momoyam epochos kultūra gerokai pakeitė ir ji įgavo savitas japonų kultūrai būdingas estetizuotas formas bei atspalvius, kurie pirmiausia pastebimi meno ir buities suartinime. Arbatos ceremonija patvirtina, kaip dvasinis džen mokymas dera su tvirtais etiniais principais, estetiniu imlumu, meninio mąstymo universalumu. Ši ritualizuota meno forma į vientisą visumą sulieja keramikos, sodų architekto, interjero specialisto, kaligrafo, tapytojo, *ikebana* kūrėjo ir kitų menininkų veiklą.

Dekoratyvinės tapybos mokyklos ir Tosos Mitsuoki tapybinės estetikos principai

Reprezentacinių Momoyam epochos pastatų interjerus dažnai puošė tapyba, kuri, tenkindama šiogunato ir samurajų aukštuomenės skonius, rėmėsi pasaulietiniais siužetais. Iki antrosios XV a. pusės japonų tapyboje vyrauja džen tradicijos menininkų plėtojamas peizažo žanras, o XV a. pabaigoje susidomima „gėlių ir paukščių“ tapyba – ji pasirodė esanti tinkama Momoyam epochoje įsivyravusiai dekoratyvinei širmų bei sieninių pertvarų puošybai.

Tapyba yra vienas reikšmingiausių Momoyam epochos meno reiškinių. Šioje srityje darbavosi iškiliausi tapybos meistrai, kurie įspūdingai nutapytai didelių formatų dekoratyviais paveikslais palaipsniui nustumia į šalį anksčiau viešpatavusios džen religinės tradicijos tapybą. Tam įtakos turėjo ir Japonijos visuomenės socialiniai poslinkiai, naujos šiogunato ir samurajų aukštuomenės, turtingų pirklių bei amatininkų luomų, turinčių savitą estetinį skonį, iškilimas.

Į pasikeitusį estetinį skonį jautriai reaguoja kartu gyvuojančios įtakingos Kanō ir Tosos mokyklos, kurių šalininkai daugiausia praktikuoja polichrominę širmų bei sieninių pertvarų tapybą. Joje vyrauja ankstesnei tapybos tradicijai būdingas švelnus kontūrinis piešinys ir prislopintas koloritas, tiesiogiai susijęs su rūkuose skendinčiu šalies kraštovaizdžiu.

Šios mokyklos nesutarė, kuriam pradui teikti pirmenybę – dekoratyviniam ar vaizduojamajam, nors tarp jų Japonijoje niekuomet nebuvo ryškos takoskyros. Jų siužetai perimti iš gamtos pasaulio, klasikinės dailės, literatūros, kasdienio samurajų aukštuomenės ir miestų gyvenimo. Nors Kanō ir Tosos mokyklos nuolat konfrontavo, jos yra artimos dviasia, meninės išraiškos priemonėmis, polinkiu į dekoratyvumą. Kanō mokyklos meistrams svarbiausia erdvės perteikimo problema, o Tosos tapytojų kūriniuose pabrėžiama vaizduojamųjų daiktų faktūra, formalieji ir kompoziciniai tapybos elementai, jos emocionalumas, vidinė architektonika.

Greta Kanō mokyklos neabejotinai įtakingiausia Momoyam epochos dekoratyvinės tapybos mokykla buvo Tosa, kuri atgaivina estetinius *yamato-e* mokyklos principus, ir vėl ima klestėti horizontalioji tapyba. Tai buvo vienintelė iš senųjų tradicinės tapybos mokyklų, išsaugojusių aukštą meninį lygį, kūrybingumą ir socialinį prestižą. Perkėlus šalies sostinę į Edo, dauguma šiogunų rūmuose dirbusių Kanō mokyklos meistrų persikėlė į naują sostinę, o pagrindiniai tos mokyklos centrai tradiciškai buvo Sakai ir imperatoriaus rūmai Kyōto, kur darbavosi tradicijas puoselėjantys intelektualai ir menininkai, priešiški šiogunatui.

Žymiausi šios mokyklos meistrai – garsios Tosos tapytojų giminės nariai Tosa Mitsunobu (1434–1525), Tosa Mitsushige (1496–1559), Tosa Mitsumoto (1530–1569), Tosa Mitsuyoshi (1539–1613), Tosa Mitsuoki (1617–1691) renkasi gamtos pasaulio ir klasikinės literatūros siužetus.

Skirtingai nei Kanō mokyklos meistrai, kurie pirmenybę teikia erdviškumui, linijiniam piešiniui, skaidrioms spalvoms ir plačiai naudojami santūrių spalvų tonų bei pustonių gradacijos teikiamomis galimybėmis, Tosos mokyklos sekėjai linksta į raiškį spalvų gamą, auksinius tonus, subtilų kaligrafinį piešinį, pabrėžiantį išraiškingų linijų grožį. Jų kūryboje vyrauja plokštuminis vaizdavimas, švelnus linijinis piešinys, o spalva, įgavusi ypatingo intensyvumo, tampa vyraujančia meninės išraiškos priemone.

Šios mokyklos meistrai ypatingą dėmesį teikia grynai formaliems, muzikaliems plastiniams tapybos bruožams, formai, medžiagai, faktūrai, lesiruotei, kompozicijai, skirtingo intensyvumo dekoratyvių spalvinių plotų santykiams. Jiems svarbiausia ne pasakojamasis siužetas, o harmoningi atskirų paveikslų dalių santykiai, emocionalus paveikslas, kaip plastinių formų visumos, suvokimas.

Tapybinei Tosos mokyklos estetikai didžiulį poveikį turėjo įvairūs lako dirbiniai, kuriems šios mokyklos meistrai skyrė ypatingą dėmesį. Jie persiėmė savita spalvinių ir dekoratyvių elementų santykių koncepcija, kurioje išsivyravo lako dirbiniais būdingi juodų, rudų, aukso ir kitų tauriųjų metalų atspalviai. Buvo itin svarbu raiškos ornamentinės struktūros, inkrustacijos elementai, įvairūs dekoratyvių linijų audiniai. Tapyba dekoruoti ir laku padengti įvairūs medžio bei metalo dirbiniai būdavo labai švelnių ir turtingų spalvų.

Tosos mokyklos meistrai netrukus šitaip ėmė tapyti širmas ir pertvaras. Širmos, kaip ir dekoratyvūs lako dirbiniai, turėjo ne tik tarnauti kaip naudingi interjero daiktai, bet savo grožiu taip pat teikti estetinį pasigėrėjimą. Todėl dekoratyvinėje širmų ir pertvarų tapyboje Tosos mokyklos meistrai pirmiausia siekė išryškinti estetinį įvairių formų, faktūrų, spalvų, medžiagų turtingumą, neretai imituodami tauriesiems metalams ir lako dirbiniais būdingą spindesį bei atspalvių turtingumą. Tuo paaiškinamas iš esmės kitoks nei Kanō mokyklos požiūris į dekoratyvumą.

Didžiausias XVII a. tapybos estetikos autoritetas ir paskutinis žymus Tosos mokyklos šalininkas buvo Tosa Mitsuoki (tikrasis vardas Jōshō). Jis buvo Tosos Mitsunori sūnus ir mokinys. Iš pradžių gyveno Sakai, o 1634 m. persikėlė į Kyōto, kur greit iškilo kaip vienas elegantiškiausių to meto tapytojų, pamėgusių šiltas spalvas ir puikų linijinį piešinį. 1685 m. jam suteiktas *hōgen* titulas. Jis buvo ne tik didis tapybos meistras, bet ir subtilus estetikas. Tosos Mitsuoki gyvenimo metai peržengia Momoyam epochos ribas, tačiau kadangi jo estetinė teorija apibendrina estetinius XVI a. klestėjusių pasaulietinės tapybos mokyklų principus, jo koncepciją glaustai apžvelgsime šiame skyriuje.

Estetinė Tosos Mitsuoki teorija rodo perėjimą nuo anksčiau viešpatavusių sakralinės tapybos principų prie naujų – pasaulietinės. Jį labiausiai domino ne abstrakčios estetinės problemos, o tie konkretūs uždaviniai ir problemos, su kuriais dailininkas susidūrė savo kasdienėje veikloje. Tosos Mitsuoki dėmesio centre atsidūrė meno kilmės, tautinio savitumo, meno savarankiškumo, santykių su tikrove, dailininko parengimo, jo kūrybinio potencialo, kūrybos proceso, „dvasios polėkio“ perteikimo, pagrindinių tikro meno kūrinio savybių, meno kūrinio neišbaigtumo ir daugelis kitų problemų.

Tosa Mitsuoki, kaip ir daugelis jo epochos menininkų, gvildena svarbią tautinio meno savitumo problemą ir japonų dailės tradicijos santykių su Indijos, Kinijos, Korėjos dailės tradicijomis savitumus. Lygindamas japonų tapybą su kinų jis pabrėžia tautinės dailės jautrumą, švelnumą, poetiškumą, spontaniškumą ir kinų tapybai būdingą ortodoksumą, konservatyvumą, pagarbą tradicijai, realistiškumą. „Svetimšalių tapyba, – rašo jis, – yra tarsi proza. Arba, kaip sakoma, tapyba – tai regima poezija, o poezija – tai žodinė tapyba“ (Ueda, 1967, p. 138).

Kita vertus, nors jo epochos žmonės darosi patriotiškesni, labiau suvokia tautinį tapatumą, Tosa Mitsuoki yra perdėm sąžiningas mąstytojas, kad nepripažintų kinų tapybos vertės. „Paprastai manoma, kad japonų tapyba lanksti, unikali, vaizdinga, nesuvaržyta, primenanti gėlę. Kinų tapyba ortodoksali, nesikeičianti, realistinė, primenanti vaisių. Tiesą sakant, lyginant paveikslų originalus, matyti, kad net geriausi senųjų Japonijos tapytojų kūriniai yra žemesnio meninio lygio nei kinų tapytojų paveikslai“ (*Ten pat*, p. 139).

Kiekvienam trokštančiam pažinti tapybos meno paslaptis Tosa Mitsuoki pataria įdėmiai stebėti ir studijuoti gamtos dėsnius, įvaldyti meninės technikos, piešinio, nuotaikos perteikimo subtilybes bei daugybę kitų šio meno paslapčių. Tosa Mitsuoki yra intelektualinės tapybos šalininkas, nuolatos pabrėžiantis plačios menininko erudicijos, visapusiško humanitarinio išsilavinimo ir subtilaus meninės išraiškos priemonių pažinimo svarbą. „Erudicija, – sako jis, – yra būtina sąlyga dailininkui. Jis gali ir nebūti dailininkas žinovas, bet jeigu jis visapusiškai išsilavinęs, tai jo paveiksle rasime tai, ką verta išvysti“ (*Ten pat*, p. 133).

Analizuodamas garsaus meistro Kanō Matanobu kūrinį, neteisingai vaizduojantį skrendantį paukštį ištiestu kaklu ir ištiestomis kojomis bei vieną gervės jauniklį dar su rausvai



Kanō Matanobu. Gervė ant pušies šakos. Apie 1543 m.
Spalvotas tušas, poppierius

rusvomis plunksnomis kažką lesinėjanti žemėje, jis pastebi, kad tikrovėje gervės leidžia jaunikliui palikti lizdą tik tuomet, kai plunksnos išbąla. Vadinasi, nors kūrinys atliktas meistriškai, ir dailininkas žinomas, tačiau jei paveiksle yra faktinių klaidų, jis nevisavertis. Kita vertus, nagrinėdamas Tosos Mitsunobu kūrybą, jis iškelia meno savarankiškumo tikrovės atžvilgiu idėją. „Japonijos dailininkai, – rašo jis, – yra įvaldę šiuos principus ir netgi pranokę šioje srityje visus Kinijos dailininkus; vadinasi, jis buvo gerbiamas netgi Kinijoje. Tai vienas iš pavyzdžių, kai paveikslas nepanašus į tikrovę, tačiau geras“ (*Ten pat*, p. 139).

Mokantis jis pripažįsta išskirtinę didžiųjų praeities meistrų šedevrų kopijavimo svarbą ir laiko tai geriausiu būdu išmokti piešti. Kopijuojant šedevrus palaipsniui įvaldomos įvairios piešinio ir darbo su spalvomis technikos. Tačiau

tikslus formos kopijavimas yra tik pradinis būtinų dailininkui įgūdžių įsisavinimo etapas, kuris reikalauja išmokti tapybos taisykles ir atsidėjus tobulinti įgūdžius, kad ilgainiui būtų įgytas tikras meistriškumas, kelia subtilesnius technikos taisyklių bei tobulo tapybos dėsnių įvaldymo uždavinius. „Nebūtų jokio poreikio kalbėti apie tapybos taisykles, jei tapyba būtų tiktai formos kopijavimo menas. Galutinis tapybos tikslas – perteikti objekto dvasią“ (*Ten pat*, p. 137).

Aukščiausiu dailininko siekiu ir pagrindiniu tapybos dėsniu Tosa Mitsuoki, remdamasis kinų tapybos estetikos tradicija, skelbia autentišką kiekvieno vaizduojamojo objekto *dvasios* perteikimą. Joks eilinis menininkas nepajėgia kaip pridera įgyvendinti savo kūriniuose šio didžio tikslo. Tačiau jei mokinyš nuo pat pradžių atkakliai nesieks pažinti tapybos dėsnių, tuomet jis negali tikėtis pasiekti tobulybės tapybos mene. „Jei paveikslas yra itin gyvas ir dėl šios priežasties geras, vadinasi, jį tapant buvo laikytasi tapybos dėsnių“ (*Ten pat*, p. 130).

Pradedant kinų Tsin ir Tang peizažinės tapybos estetikos teoretikais Tsung Pingu, Wang Wei I (415–443), Hsieh Ho, Wang Wei II (699–756) ir baigiant didžiais Song bei

Yuan epochų tapybos korifėjais, *dvasios polėkio*, arba *dvasios pulsacijos ar virpesių*, perteikimas buvo pamatinis autentiškos tapybos principas. Šią tradiciją perima ir plėtoja Tosa Mitsuoki, kuris teigia, kad kai meno kūrinys sukaupia dvasios polėkį atspindinčius gyvenimo ritmus bei pulsaciją, tuomet jis, viršydamas eilinio žmogaus sugebėjimus, pakyla virš pilkos kasdienybės ir virsta Dieviškuoju Kūriniu. „*Dvasios polėkis*, – aiškina jis, – reiškia, kad dailininkas, kuris ketina imtis darbo, leidžia savo dvasiai plisti po kūną. Jei jo siela yra menka ir dvasia nepakankama – kūrinys bus prastas, silpnas bei visada nepatenkinamas“ (*Ten pat*, p. 135).

Kalbėdamas apie autentišką vaizduojamojo objekto dvasios perteikimą, jis primena, kaip svarbu, jog dailininkas tiksliai išreikštų konkrečiu kūrybos proceso metu išgyvenamų jausmų gamą. Kurdamas pirmiausia turi atsiriboti nuo išorinio pasaulio, pasinerti į ramią dvasios būseną, vėliau leisti dvasiai pasklisti po kūną ir sielą, pagaliau, išsilaisvinęs nuo minčių, natūraliai pradėti tapyti. Kad ir ką jis vaizduotų savo kūrinyje (žmogų, paukštį, žvėrį, medį, dvasias), dailininkas turi jaustis taip, tarsi tapomas objektas skleidžiasi jo akyse. „Svarbiausias tapybos meno dėsniis – kiekvieno objekto dvasios perteikimas. Tai ypač svarbu paveikslams, atskleidžiantiems žmonių ir jų gyvenimo vaizdus. Jeigu paveikslas sėkmingai neperteiks objekto dvasios, vadinasi, jame nebus nieko dieviška, ir tuomet kūrinys bus tarytum šventykla be Dievo“ (*Ten pat*, p. 136).

Tęsdamas dzen estetikos tradiciją Tosa Mitsuoki tiek monochromine, tiek polichromine tapyba aukština pakylėtą lengvumą, paprastumo poetiką ir aristokratizmą. Tiksliausiu tapybos esmės apibūdinimu jis laiko pakylėtą lengvumą, būdingą visiems praeities šedevrams. Kita vertus, jis pasisako prieš perdėtą susižavėjimą išoriniu grožiu. „Paveikslas, kuris yra per daug gražus, – silpnas“ (*Ten pat*, p. 141). Ir pagaliau jis skelbia principinio grožio neišsakomumo, t. y. *non finito* idėją. „Eskizus geriau palikti neišbaigtus. Įspūdis bus stipresnis pavaizdavus tik vieną trečdalį numatytų objektų. Jeigu interpretuojate poetinę temą, palikite jos prasmę neišsakytą iki galo, nesistenkite pavaizduoti visko itin detaliai. Tuščia erdvė taip pat yra paveiklo dalis; palikite baltą erdvę ir pripildykite ją neišsakomos prasmės“ (*Ten pat*, p. 138). Tikro meistro kūrinys, vaizduojantis tik kelias detales, jo nuomone, atveria minčiai begalines erdves. „Kuo daugiau tušo – tuo menkesnis įspūdis“ (*Ten pat*, p. 142). Tosa Mitsuoki, regėdamas perdėtą *ukiyo-e* meistrų susižavėjimą tikrovišku daiktų vaizdavimu ir perkrovimą gausiomis detalėmis, jų kūrybą vertina kaip žemo stiliaus apraišką.

Tosa Mitsuoki savo tapybos estetika, remdamasis kinų ir japonų tapybinės estetikos tradicijomis, apibendrino daugelį svarbiausių to meto pasaulietinės tapybos tendencijų. Jo požiūryje pastebimas epochai būdingas tautinės savimonei stiprėjimas, laipsniškas religinės dzen tapybos estetikos idealų silpnėjimas ir vertinimas autentiškos kūrybos, kuriai nebūdingas išorinis išraiškingumas, principų.

Unkoku, Hasegawos ir Sogos tapybos mokyklos

Tiek Kanō mokykloje, linkusioje į konfucianistinės estetikos racionalizmą ir tikslų tikrovės atspindį, tiek su ja polemizuojančioje spontaniškesnėje Tos mokykloje ilgainiui įsivyrąja gyvybingumą praradę kanonai, abstraktus dekoratyvumas, iliustratyvumas, dėmesys išorinei pagavai. Kaip atsakas į visa tai atsirado naujos mokyklos, siekiančios grąžinti tapybai gyvybę.

Spontaniškosios monochrominės tapybos atgimimo banga Momoyam epochoje susijusi su įtakingomis Unkoku, Hasegaw ir Sog mokyklomis, kurios savitai plėtoja atskiras *suiboku* tapybinės tradicijos tendencijas. Šios mokyklos derina tapybos ir kaligrafijos elementus, kompozicijos išsiskiria tušo liejimo meistriškumu, vaizdinio glaustumu. Skirtingai nei Muromachi periodo monochrominės tapybos meistrai, plėtojantys daugiausia peizažo žanrą, minėtų mokyklų tapytojai dažniau tapė geles, paukščius, gyvūnus. Jų kūriniuose stiprėja epochai būdinga stilizacija ir dekoratyvumas.

Unkoku mokyklos pradininkas Unkoku Tōgan (1547–1618), tikriausiai Kanō Shōei mokinys, ir jo sūnus Tōeki Tōganas laiko save monochrominės Sesshū tapybos sekėjais. Daug metų įdėmiai studijavęs Sesshū kūrybą Unkoku Tōganas ilgainiui suformavo savitą tapybos stilių, kurį perėmė ir plėtojo šios mokyklos meistrai. Už nuopelnus šios mokyklos įkūrėjui buvo suteiktas *hokkyō* titulas. Unkoku mokyklos dailininkai dažniausiai tapo didingus peizažus ir paukščius, gyvūnus gamtoje. Nors jie kūrė pagal tradicinius monochrominės tapybos principus, jaučiamas siekimas asketišką monochrominę tapybą praturtinti puošniais dekoratyvinės tapybos elementais. Paveikslai neretai tapomi auksinio tono popieriuje išryškinant jo spindesį ir stilizuoto linijinio piešinio dekoratyvumą.

Greta viešpatavusių Kanō ir Tos mokyklų Momoyam epochoje įtakingiausia buvo Hasegawos mokykla, kurios meistrų kūryboje savitai susimaišė įvairūs stilistiniai bruožai. Hasegawos mokyklos pradininkas Hasegawa Tōhaku (tikroji pavardė – Okumura, 1539–1610) ir jo sūnūs Kyūzō, Sotaku, Sakonas taip pat užsiėmė peizažine bei žanrine tapyba.

Monochrominės dzen tapybos tradicijai būdinga filosofinė apmąstymo gelmė ir meninės formos glaustumas čia susiliejo su paskirais polichrominės *yamato-e* ir emocionalios dekoratyvinės Kanō mokyklos elementais. Ši Hasegawos mokyklos stilistikos neįprastumą iš dalies galima paaiškinti jos pradininko dvasinės evoliucijos vingiais.

Gimęs 1539 m. Noto provincijoje dažytojo šeimoje, Hasegawa Tōhaku augo religinguose Nichiren sektos vienuolynuose. Ankstyvąją dvasinės evoliucijos tarpsnį tapė išimtinai religinius siužetus. Apie 1570 m., jau sulaukęs trisdešimties metų, atvyko į Kyōto, kur studijavo Kanō mokyklos tapybą, buvo Kanō Shōei arba Kanō Eitoku mokinys. Netrukus patyrė stiprią Sen no Rikyū dzen estetikos įtaką; kūrė ir monochrominės, ir polichrominės tapybos paveikslus.



Unkoku Tōgan. Medžio šakos ir varnos. XV a. Tušas, popierius

Atsiribojęs nuo Kanō mokyklos, Hompō-ji vienuolyne Kyōto sukūrė savo mokyklą. Nors oficialiai Hasegawa Tōhaku skelbė savo mokyklos estetinių nuostatų priešingumą Kanō estetikai, tačiau tikrovėje tarp šių mokyklų gyvavo tiesioginis daugelio stiliaus elementų ryšys. Kita vertus, skirtingai nei Kanō mokyklos meistrai, kurie gamtos motyvus stilizuoja tarsi atsiribodami nuo tiesioginio jų suvokimo, Hasegaw mokyklos meistrai pabrėžia tiesioginį emocionalių jų suvokimą ir kruopščiai tikroviškai išpiešia atskiras detales.

Hasegaw Tōhaku kūriniuose matyti monochrominės tapybos tradicija, dėl to jie intymesni. Šios savybės atsiskleidžia Hasegaw Tōhaku šešių dalių paveiksle „Pušys“, kuris žavi įspūdinga emociškai neužpildytų erdvių galia, subtiliu grafišku piešiniu. Nabuharu slapyvardžiu pasirašyti jo paveikslai daug artimesni emocionalių spalvų *yamato-e* mokyklos tradicijai. Juose išryškėja rafinuotos imperatorių rūmų Heian kultūros, nuvertinančios šogunato diegiamas meno formas, ilgesys.

Nuo jaunystės artimai bendraudamas su įvairių budizmo mokyklų išpažinėjais, Hasegawa Tōhaku išsaugojo džen tapytojams būdingą apibendrinimo gelmę. Jis įdėmiai studijavo didžiųjų kinų Song ir Yuan epochų tapybos meistrų kūrinius, žavėjosi Sesshū kūriniiais. Iškilo kaip vienas įtakingiausių to laikotarpio tapytojų, kuriam už išskirtinius nuopelnus buvo suteiktas *hōgen* titulas.

Jo XVI a. pabaigoje tapytos širmos išsiskiria stiliaus glaustumu, subtiliu grafišku piešiniu, didžiuliais neužpildytų erdvių plotais, kupiniais neišsakymo poetikos. Jo sūnų kūrybą veikė

Kanō mokykla: matyti dekoratyvumas ir artėjimas prie kasdienio gyvenimo temų. Polichrominės tapybos kūriniuose Hasegawos mokyklos meistrai įtvirtina auksinių spalvų foną ir ryškias kontūrines linijas.

Sog mokyklos Sakai mieste įkūrėjas Soga Chokuan (aktyvūs kūrybos metai 1596–1610) ir jo sūnus Nichokuanas savo kūrybą remia spontaniškos Ikkyū tapybinės estetikos principais. Manoma, kad ši dailininkų karta yra tiesioginiai garsaus *suibokuga* tapybos meistro Sogos Jasoku palikuonys. Atkreipę žvilgsnį į gamtos pasaulį, jie tapo puikius peizažus, paukščius, gyvūnus, žmonių figūras tarp peizažų. Šios mokyklos meistrų paveiksluose, išsaugančiuose kaligrafinio teptuko judesio pėdsakus, ryškiau nei daugelio jų amžininkų kūryboje įtvirtinta vidinė įtampa, dramatismas. Jų kūriniai kupini susikaupimo bei rimties, stilius vientisas, intymus, piešinyse meistriškas.

Unkoku, Hasegawos ir Sog mokyklų tapytojai, sustambinę atskirus motyvus ir iškėlę juos į pirmąjį paveikslų planą, padėjo pagrindus spontaniškam mišraus stiliaus *haiga*, *zenga*, *bunjinga* monochrominės tapybos mokyklų atgimimui, kuri suklestėjo kitoje – Tokugaw – epochoje.

Taigi Momoyam epochoje pastebimai pakito kultūrinė šalies padėtis ir pagrindinė estetikos bei meno raidos kryptis. Į valdžią atėję kariniai diktatoriai šiogunai pradėjo nuosekliai šalį vienyti. Jie labai silpnino džen religinės estetikos ir meno įtaką. Šalis įžengė į artimą Vakarų renesansui raidos tarpsnį: sustiprėjo neokonfucianistinio humanizmo ir universalizmo poveikis, atsirado nauja pasaulietinio meno koncepcija. Dėl to suklestėjo pasaulietinė architektūra, sodų menas, arbatos ceremonija ir dekoratyvinė sienų bei širmų tapyba, išryškėjo įvairių menų sąveikos tendencijos. Epochos dvasią geriausiai atskleidė savitas arbatos ceremonijos menas.

Momoyam epochos architektūros pobūdį nulėmė pagrindinė statybos medžiaga medis, konstrukcijos principai ir sekularizuota žmogaus bei jį supančio pasaulio vienybės koncepcija, kuri patiria stiprėjančios pasaulietinės kultūros ir jai būdingų idealų bei estetinių prioritetų įtaką. Komponuojant namus ir paviljonus supančius sodus, buvo daugiau estetinio švarumo, sodų apimtis mažėjo. Jie įgavo naujų funkcijų ir virto estetiškos kontempliacijos objektu. Interjere įsigalėjo dekoratyvumas, esmiškai pakeitęs anksčiau viešpatavusios džen religinės tapybos estetiškas funkcijas. Pagrindiniu pasaulietinės tapybos tikslu tapo dekoruoti žmogų supančią erdvę. Lengvai išardomų sieninių pertvarų ir širmų tapyba buvo paranki interjero erdvės pokyčiams, joje atsirado įvairių motyvų, interjerą siejančių su gamta. Dekoratyvinės tapybos, interjero ir architektūros sąveika Momoyam epochoje rėmėsi universaliais iš gamtos perimtais ir pasaulietiška interpretuojamais simboliais bei motyvais, kurie buvo nuosekliai plėtojami vėlesniais trečiojo luomo miesto kultūros įsigalėjimo amžiais.

EDO EPOCHA

Saviti XVII a. estetikos ir meno bruožai

Momoyam epochoje išryškėjusios kultūros supasaulietinimo tendencijos pastebimai sustiprėja ateinančioje Edo, arba Tokugaw, epochoje (1603–1868). Po 1603 m. Taikos sutarties Japonija vėl suvienijama ir tampa viena galingiausių Rytų valstybių. Valdžioje įsitvirtinęs Tokugaw klanas šogunas 1614 m. šalies sostinę perkelia į Edo, Rytų sostinę. Nors stabilizuota politinė šalies padėtis vidinių prieštaravimų ir nepanaikina, tačiau suaktyvina ekonomiką, tarptautinę prekybą, neregėtą miestų plėtrą. Prasideda nauja savotiškos miestų kultūros įsivyravimo epocha, kurioje veiklus trečiasis luomas siekia įtvirtinti savus estetinius kriterijus ir idealus.

Ilga Tokugaw epocha, – nurodo K. P. Kirkwoodas, – kartais perdėm „neapibrėžtai ir netiksliai vadinama „Edo periodu“, kadangi šogunato sostinė buvo Edo (šiuolaikinis Tokijas), tačiau iš tikrųjų ji skyla į du etapus. Pirmąjį, aprėpiantį XVII a., galima pavadinti „Kyoto epocha“, nes tuo metu, apie 1600–1700 m., kultūra labiausiai suklesti Kyoto, Ōsakos ir greta esančiuose regionuose [...] Antrąjį etapą, aprėpiantį daugiausia XVIII a. – XIX a. pradžią, pagrįstai galime pavadinti „Edo periodu“: jis jungia Genroku epochą su ypatinga tik Edo miestui būdinga kultūra“ (Kirkwood, 1970, p. XI).

Tokugawų dinastijos valdymo metu įsigalėjusi šogunato diegiama konfucianistinė ideologija, siekusi išsaugoti hierarchinę ir luominę visuomenės pasidalijimą, prieštaravo naujiems visuomenėje vykstantiems procesams. XVII a. Japonijoje teisiškai įtvirtinama nauja visuomenės luomų sandara. Šalies gyventojai suskirstomi į keturis pagrindinius socialinius sluoksnius: samurajus, valstiečius, amatininkus ir pirklius. Du pastaruosius, tapusius pagrindiniais Edo epochos kultūros kūrėjais ir vartotojais, apima sintetinė *chōmin* (miestiečių) sąvoka. Nors visuomenė griežtai buvo suskirstyta į luomus, šogunai nepajėgė nuslopinti veržlios kūrybinės miestiečių energijos. Pastarieji aktyviai skverbiasi į visas kultūros ir meno sritis. Aukštą lygį šalyje pasiekus švietimui miestiečiai įsilieja į besiformuojantį naują išsilaisvinusį nuo dogmų kūrybinės ir meninės inteligentijos sluoksnį.

Pasaulietinėms tendencijoms stiprėti moksle didžiulę įtaką turėjo įsakas, oficialiai panaikinęs išskirtines vienuolių privilegijas švietimo srityje. Dabar mokymu ir dėstymu galėjo verstis ne tik vienuoliai, bet ir pasauliečiai. Vienuolynai, buvę pagrindiniai viduramžių humanitarinės ir meninės inteligentijos rengimo centrai, pamažu praranda švietimo bei knygų leidybos monopolį; tuo pradeda užsiimti nauji demokratiniai miestietiškos kultūros sluoksniai. Kultūra skleidžiasi platin, greta Naros, Kyoto iškyla Edo, Ōsakos, Sakai, Nagasaki, Nagoyos ir kiti miestietiškos kultūros centrai.

Japonai plėtė ekonominius ryšius su kitomis Pietryčių bei Pietų Azijos šalimis, jų pirkliai pasiekdavo ir Indijos uostus. Japonai Rytų šalyse garsėjo sąžiningumu, gilia savigarpa, narsa ir ambicingumu. „Japonai, – tvirtina portugalų misionierius Francis Xavieras, daug metų praleidęs Indijoje ir Japonijoje, – vertina ginklą ir pasitiki juo. Ne tik aristokratai, tačiau ir paprasti žmonės, vos sulaukę 14 metų, nešioja kalaviją bei durklą. Jie nepakenčia jokio įžeidimo, pasipūtimo ar atsainaus požiūrio į bet ką. Žmonės elgiasi labai oriai ir gerbia vienas kitą“ (*Anthology...*, 1965, p. 61). Neretai susidūrę su jų akimis žvelgiant, Garbės kodekso pažeidimu, japonai užsienyje tuoj griebdavosi kalavijų, kuriuos valdė meistriškai. Todėl Indijoje 1605 m. buvo išleistas specialus išimtinai japonams skirtas įsakas, draudžiantis japonams su ginklais išsilaipinti šalies uostuose.

Smalsūs ir griežtai besilaikantys nerašyto svetingumo kodekso japonai ilgai kentė europiečius, t. y. juos vertino pagarbiai. Tačiau, regėdami jų klastas, kolonijinę ekspansiją gretimose Rytų šalyse ir girdėdami jų skundus dėl kitų konkuruojančių prekyboje Europos valstybių tikrųjų kėslų Japonijoje, šalies valdovai po krikščionių misionierių paskatinto valstiečių sukilimo pirmiausia iš šalies išprašė juos, 1629 m. uždarė anglų faktoriją, po metų – ispanų, 1638 m. – portugalų, o nuo 1641 m. šalyje liko tik labai apribotos olandų ir kinų pirklų atstovybės.

1639 m. Japoniją valdantys šiogunai sąmoningai apriboja šalies ryšius su išoriniu pasauliu. Pagrindinė kultūrinio uždaro priežastis – tautinės nepriklausomybės ir savitumo praradimo grėsmė, kurią japonai pajunta bendraudami su ekspansyviais europiečiais. Užsi-sklandimo nuo išorinio pasaulio sąlygomis Japonijoje stiprėja tautinio identiteto suvokimas, estetikai ir menininkai ima puoselėti savos kultūros tradicijas bei siekia kūrybingai išnaudoti jose slypinčias galias.

Išplitus surenkamo šrifto ir estampo technologijai, knygos bei meno kūriniai pasklinda ne tik tarp vienuolių, aristokratijos, samurajų, bet ir tarp pralobusių prekybininkų, amatininkų, miestelėnų. Meno kūrinius ir knygas iš pradžių vertinęs tik kaip prekes, teikiančias pelną, trečiasis luomas ilgainiui suvokė jų prestižiškumą, reikšmę ir šios dvasinės vertybės tapo jų gyvenimo poreikiu. Prasideda knyginės kultūros bei estetinius trečiojo luomo poreikius aptarnaujančio pasaulietinio meno pakilimas.

Tokugaw epochoje atsirado ir kaip niekuomet anksčiau buvo labai veiklios daugybė literatūros, teatro, keramikos, *netsuke* smulkiosios skulptūros, lako dirbinių kryptų bei mokyklų. Tačiau ypač pagyvėja tapyba ir kaligrafija: greta Momoyam epochoje gyvavusių Tosos, Kanō, Hasegaw, Rimp, Takum mokyklų itin suklesti Kōetsu, *haiga*, *zenga*, *bunjinga* (*nanga*), *ukiyo-e* mokyklos.

Šalies sostinę perkėlus į Edo (Tokiją), XVII a. pagrindiniai šalies kultūros ir meno centrai buvo Kyōto, Edo bei Ōsaka. Tačiau svarbiausias intelektualinio ir meninio gyvenimo židinys vis dėlto liko senoji sostinė Kyōto, kur apie imperatoriaus rūmus tradiciškai spietėsi įvairiais me-

nais užsiimantys mecenatų remiami menininkai. 1690 m. pagal oficialius gyventojų surašymo duomenis Kyōto turėjo per pusę milijono gyventojų, kurių devintąją dalį sudarė šventikai. Mieste veikė 3893 budistinės ir 2127 šintoistinės šventyklos. Todėl neatsitiktinai šis miestas buvo tradicinių japonų kultūros ir meno vertybių puoselėjimo centras.

Norint teisingai suvokti tautinės savimonės ir savitų japonų meno formų suklestėjimo priežastis, nepakanka remtis „užmerktų akių“ politikos pasekmėmis, o būtina atsižvelgti ir į kitus svarbius veiksnius. Edo epochos pradžioje iš esmės keičiasi, subrendusios ir suvokusios savo savitumą, japonų kultūros santykis su didžiąja kinų civilizacija.

Tam turi įtakos ir tradicinių ekonominių bei kultūrinių santykių su Kinija silpnėjimas. XVII a. naujos niokojančios Šiaurės klajoklių tautų bangos sudavė stiprų smūgį didžiosios kinų civilizacijos kultūros raidai – ją pristabdė. Prasidėjo gili krizė: šalį plėšė įvairios klajoklių užkariautojų gentys. Savotišku lūžiu tapo 1644 m., kai po galingo antplūdžio mandžiūrai užgrobė Kinijos sostinę Pekiną, ir buvo pakirstos šimtmečiais viešpatavusios šalies kultūros tradicijos. Įsigalėjus mandžiūrų Tsing dinastijai, Kinijos kultūra smunka. Ilgus šimtmečius japonų estetiką ir meninę kultūrą gaivinęs kinų kultūros šaltinis senka, naujos idėjos iš žemyno beveik nesklanda, o senos ne visuomet atitinka naujus veržlesnės japonų miesto kultūros reikalavimus.

Į šiuos pokyčius jautriai reaguoja japonų intelektualai ir menininkai, kurie visuomet buvo imlūs pasaulinės civilizacijos vedliu buvusios Kinijos įtakoms. Nuo šiol japonai atsainiau žvelgia į naujausius kinų kultūros procesus, kurie jiems atrodo kaip didingų kinų praeities kultūros tradicijų paneigimas. Todėl japonų intelektualai ir menininkai vėl prisimena tautinę kultūrą arba kinų kultūros praeities tradicijas, kuriose jie ieško atsakymų, sprenddami reikšmingas nūdienos problemas.

Posūkis į tautinės kultūros tradicijas buvo ryškus ne tik imperatorių rūmuose, bet ir Tokugaw šogunų dinastijos įkūrėjo Tokugaw Ieyasu veikloje, kuris rodė didžią pagarbą praeities kultūros tradicijoms. 1615 m. buvo priimtas įstatymų kodeksas „Imperatoriaus rūmų ir kilmingųjų dvarų taisyklės“, kurių pirmas punktas skelbė, kad „mokslas yra pagrindinis žmogaus privalumas. Nesimokyti, vadinasi, nežinoti praeities išminčių mokymų; joks neišsilavinęs valdovas negali sėkmingai valdyti savo pavaldinių“.

Ieyasu būdinga išskirtinė meilė klasikinėms knygoms ir senovės tradicijoms. Jis steigė daugybę mokyklų ir rėmė bibliotekų komplektavimą Kyōto ir naujojoje sostinėje Edo. Paskutiniaisiais gyvenimo metais šogunas uoliai rinko senuosius rankraščius ir skatino juos tyrinėti. Savo rūmuose jis sukaupė didžiulę vertingų senųjų sakralinių, poezijos, filosofinių tekstų, kaligrafijų bei paveikslų kolekciją. Jo tradiciją tęsė ir kiti šogunai, kuriuos mėgdžiojo aristokratai, taip pat įvairaus rango rūmų tarnautojai. Tai skatino plėtoti kultūrą, meną ir estetinę mintį.

Edo epochos estetinės minties raidoje išsiskiria trys pagrindinės pakraipos: 1) įtakin-
giausia *menotyrinė* (šalininkai – Chikamatsu, Bashō, Nishikawa, Yushō), glaudžiai susijusi su

ankstesnėmis estetinės minties tradicijomis ir siekianti teoriškai apibendrinti naujus meninio gyvenimo reiškinius; 2) oficialioji *prokiniška neokonfucianistinė*, kurios žymiausias ideologas – Ogyū Sorai, ir 3) įsivyraujanti *tautinė*, arba *Nacionalinių mokslų mokykla* (Keichū, Kada Atsumamaro, Kamō Mabuchi, Motoori Norinaga), kurios sekėjai siekia atgaivinti estetinius praeities idealus ir įtvirtinti Japoniškojo kelio pirmenybę. Minėtų trijų krypčių polemikoje turėtas pozicijas praranda aktyviai valdžios remiama neokonfucianistinė. Šis procesas dar labiau sustiprėja po 1639 m. išryškėjusių šalies kultūrinio uždaro tendencijų, kurios padeda įsivyrėti tautiniais idealais besiremiančioms estetinėms teorijoms.

Iš daugybės skirtingų neokonfucianizmo krypčių Edo epochoje įtakingumu išsiskiria filosofinės ir filologinės pakraipos kiniškų Senovės mokslų mokykla, kurios šalininkai nuodugniai gvildeno senąsias kinų išminties knygas („Permainų“, „Dainų“, „Istorijos“, „Pavasario ir rudens“, „Ritualų“, „Muzikos“), skelbė Konfucijaus ir kinų neokonfucianistų idėjas.

Žymiausias neokonfucianizmo ideologas yra kinų estetikos, literatūros, muzikos žinovas Ogyū Sorai (1666–1728). Šio Edo mieste gimusio išeivio iš samurajų luomo enciklopedisto aktyviausios kūrybinės veiklos metai apima Genroku periodą (1688–1704), kai šalyje atgyja kultūrinis ir meninis gyvenimas.

Senkant gaivaus kinų kultūros, estetinės minties, meno srautui, Ogyū Sorai sudarinėja Tang ir Song epochų kinų poezijos, literatūros antologijas, rašo estetinius ir literatūrinius veikalus, kuriuose aukština humanizmo idealus. „Tikrasis kelias, – teigia jis, – slypi ne danguje ir ne žemėje, o žmoguje“. Estetines kinų humanistų idėjas mąstytojas siekia pritaikyti japonų miesto pasaulietinės meninės kultūros poreikiams. Jo estetikoje matyti epochai būdingos stiprėjančios utilitarizmo ir pasaulietinės tendencijos.

Šiogunato užsakymu jis kompleksiskai analizuoja socialinio ir kultūrinio gyvenimo procesus šalies sostinėje, migracijos srautus, skirtingų socialinių sluoksnių veiklos sritis, kultūrinius poreikius, siekia sukurti tikslią gyventojų surašymo, registracijos, socialinio mobilumo sistemą, ieško būdų, kaip sugrąžinti į provincijos dvarus samurajus, kad pagyvėtų ekonominis, kultūrinis ir meninis šalies gyvenimas.

Daugybė jo veikalo „Tyrinėjimo principai“ siūlymų rėmėsi konfucianistinės filosofijos nuostatomis. Japonų mokslininkai pagrįstai šį veikalą laiko pirmu metodologiniu japonų intelektualinės ir kultūros istorijos tyrinėjimu, kuriame pagrindiniu analizės objektu tapo ne objektyvus pasaulis, o pažintinė subjekto veikla, t. y. žmogus čia iškilo kaip pažįstantis subjektas.

Ogyū Sorai, kaip ir R. Descartes'as, kurdamas savąją išorinio pasaulio ir kultūros procesų pažinimo koncepciją, rėmėsi pirmine mąstymo nuostata. Iš konfucianizmo jis perėmė įsitikinimą, kad socialinis ir kultūrinis žmogaus gyvenimas skleidžiasi jo sukurtų savokų ir institucijų sistemoje, kurios sudėtiniai komponentai yra glaudžiai susiję tarpusavyje ir kultūros istorijoje patiria esminius pokyčius.

Tolesnei japonų kultūros teorijos ir estetinės minties raidai labai svarbi pamatinės konfucianistinės Dangaus (kin. *Tian*) sąvokos interpretacija. Skirtingai nei daugelis kinų ir japonų pirmtakų, kurie teigė jo pažinimo ir ateities numatymo galimybę, Ogyū Sorai buvo įsitikinęs, jog žmogus nepajėgia adekvačiai pažinti pasaulio, universumo ir istorijos prasmės. Kadangi jis negali pažinti aukščiausios realybės – Dangaus – esmės, todėl netiki savo absoliučiu teisingumu. Ši reliatyvistinė išvada labai svarbi japonų intelektualinei istorijai, nes atspindi moderniajai sąmonei, kultūrai, estetinei minčiai ir menui būdingą stiprėjantį atotrūkį tarp žmogaus bei jį supančio pasaulio.

Iš požiūrio į dangų išsirutulioja ir kitas pamatinis Ogyū Sorai konfucianistinis mokymas apie Kelią (*Dao*). Mokslininkas teigia, kad didžiųjų praeities mąstytojų atvertas Kelio mokymas remiasi žmogaus prigimties, natūralių principų bei „Dangaus ir žemės principų“ suvokimu. Šiems principams būdingas pastovumas, tad vieną kartą išminčių pažintas Kelio principas pasižymi visuotinumu bruožais. Vadinasi, ir eiliniai mokslininkai, nuosekliai laikydamiesi praeities išminčių ritualų ir taisyklių („Išminčių kelias“), gali iš dalies pažinti „Dangaus ir žemės principus“ bei žmogaus prigimtį.

Kadangi dangus yra nepažinus, Kelias Ogyū Sorai koncepcijoje tampa išminčių sukurta išganinga iliuzija, nes sudaro visiems žmonėms galimybę gyventi rimtyje. Vadinasi, Kelias Ogyū Sorai teorijoje atlieka visiškai analogišką „išganingos iliuzijos“ funkciją, kaip ir menas F. Nietzsche's „gyvenimo filosofijoje“. Ogyū Sorai išplėtotus metodologinius kultūros ir meno tyrinėjimo principus vėliau, tyrinėdami tautines estetikos bei meno tradicijas, perima jo idėjiniai priešininkai – Nacionalinių mokslų mokyklos šalininkai.

Nacionalinių mokslų mokyklos estetika

Antruoju Edo epochos kultūros raidos laikotarpiu, pradedant antrąja XVII a. puse, įsivyrąja tautinės pakraipos, ypač Nacionalinių mokslų mokyklos sekėjų, teorijos. Naujosios tautinės pakraipos mokyklos pradininkas yra garsus XVII a. teoretikas vienuolis Keichū (1640–1701), kuris pirmasis pradėjo nuosekliai tyrinėti japonų literatūros tradicijas. Svarbiausios šio mąstytojo ir artimiausių jo sekėjų Kada Atsumamaro (1669–1736), Kamō Mabuchi (1697–1769) ir Motoori Norinaga (1730–1831) estetinės koncepcijos artimos XVI a. renesanso ideologams. Jie siekia apriboti religinės pasaulėžiūros įtaką, skelbia humanizmo, asmenybės universalumo idėjas, kalba apie kūno ir dvasios pradų vienovę, aukština praeityje sukurtų vertybių reikšmę.

Nacionalinių mokslų mokyklos, estetikos įtakos stiprėjimą skatino gilėjanti oficialiosios neokonfucianistinės ideologijos krizė ir intelektualų nuostata atgaivinti tautines estetikos bei

meno tradicijas. Tautinės savimonės stiprėjimas kelia susidomėjimą šintoistinėmis tradicijomis, skatina plėtoti teorijas apie dieviškąją japonų kilmę ir šalies estetikos bei meno tradicijų savitumą.

Pagrindiniu Nacionalinių mokslų mokyklos teoretikų dvasinių ieškojimų bei apmąstymų objektu tampa Heian epochos estetika, literatūra, „slaptosios“ estetiškos tradicijos. Jie rūpestingai tyrinėja svarbiausius šios epochos meno paminklus, sukuria naujus autentiškų senųjų tekstų perskaitymo ir interpretacijos metodus, rengia naujus jų leidimus, siekia atskleisti „Senovės įvykių užrašuose“, „Japonijos analuose“, „Miriadų lapų rinkinyje“, Sei Shōnagon ir Murasaki Shikibu kūriniuose įkūnytų estetinių idealų savitumą.

Šios mokyklos posūkis į tautinės kultūros tradicijas turėjo didžiulį poveikį japonų estetikos istorijos mokslo užuomazgų formavimuisi ir jos tyrinėjimo objekto bei problemų lauko plitimui. Anksčiau, tyrinėjant nuo IX a. Japonijoje besiplėtojančias estetiškas praeities teorijas, dažniausiai buvo nagrinėjama literatūra ir su ja glaudžiai susijusi teatro estetika, kurių literatūros tekstai tradiciškai buvo plačiai komentuojami jau nuo XI a., teatro – nuo XIV a., o, pavyzdžiui, vaizduojamųjų menų (tapybos, kaligrafijos) estetikai skirti tekstai tik Tokugaw epochoje pakliuvo į tyrinėtojų regos lauką. „Apskritai, – rašo V. Linhartova, – originalūs (tapybinės estetikos) tekstai Japonijoje buvo ganėtinai trumpi ir dauguma jų susilaukė ne ypatingo dėmesio. Jie pradėti tyrinėti bei naudoti tik Tokugaw epochoje (XVII–XIX a.). Pertrūkis laiko atžvilgiu iš tiesų atrodo neįtikėtinas“ (Linhartova, 1996, p. 13).

Aukštindami tautinės šintoistinės mitologijos, estetikos, meno tradicijų, Japoniškojo kultūros ir meno raidos kelio apskritai unikalumą, Nacionalinių mokslų mokyklos teoretikai kritikuoja konfucianistines ir budistines svetimšalių estetikos teorijas. Kamō Mabuchi ir Motoori Norinaga fundamentaliame 44 tomų veikle „Kojiki komentarai“ teoriškai grindžia senųjų šintoistinių estetinių idealų atgaivinimo būtinumą.

Žymiausias šios mokyklos estetikas Motoori Norinaga pabrėžė tautinių estetinių teorijų ir meninių tradicijų svarbą. Skirtingai nei daugelis ankstesnių Nacionalinių mokslų mokyklos teoretikų (Keichū, Kada Atsumamaro, Kamō Mabuchi), Norinaga yra filosofinės pakraipos mąstytojas, pagrindines estetikos problemas sprendžiantis ne meno, o būtent filosofijos požiūriu.

Tam buvo palanki ir objektyvi mokslo raidos situacija, nes klostėsi modernioji estetika, kaip mokslo apie grožį, samprata – kokybiškai nauja sistemingesnių estetinių žinių sanauja, susidariusi apmąstant praeityje susiformavusių požiūrių į grožį, teorines meno problemas, profesines meninės kūrybos paslaptis ir įvairias meninės kūrybos nuostatas.

Motoori Norinagos estetikai būdinga intuityvistinė orientacija, nepasitikėjimas loginio mąstymo ir racionalaus proto galia, sugebėjimu pasinerti į gelminę grožio bei meno esmę. Skeptiškai vertindamas racionalaus estetinių vertybių pažinimo galimybes, jis teigia, kad protas yra išskaidanti jėga, kuriai svetima „kūrybinė energija“, slypinti meno esmėje.

„Protas, – aiškina savo mintį Norinaga, – yra labai menkas ir nieko negali žinoti apie tai, kas plyti už jo ribų“ (Ueda, 1967, p. 54). Dėl to iškeliamas tiesioginis intuityvus meninis pažinimas ir paskelbiamas tobuliausia giluminės reiškinių esmės pažinimo priemone.

Čia intuityvistinė Motoori Norinagos estetika tiesiogiai siejasi su dvasiškai artimomis ankstyvojo F. Schellingo, A. Schopenhauerio, H. Bergsono, F. Nietzsche's koncepcijomis. Norinagos estetikos nuostata išryškina Nacionalinių mokslų mokyklos teoretikams būdingą priešpriešą konfucianistinės estetinės tradicijos racionalizmui ir polinkį moralizuoti, o Vakarų romantikų bei iracionalistų koncepcijose – analogišką prieštarą racionalaus proto sureikšminimui, kuris būdingas klasikiniam vokiečių idealizmui.

Norinagos estetikoje, kaip ir kituose Nacionalinių mokslų mokyklos teoretikų veikaluose, matyti literatūrocentrizmas. Savo estetinę teoriją jis remia Heian epochos prozos bei poezijos kūriniais. Minėtųjų literatūros formų tarpusavio giminystė siejama su natūraliu žmoguje slypinčiu estetiškumo jausmu ir būtinybe išreikšti emocinius išgyvenimus.

Veikale „Slapčiausi žodžiai apie senovės poeziją“ Motoori Norinaga plėtoja teoriją apie dvasinį prozos ir poezijos estetinių siekių tapatumą, šių literatūrinių formų sugebėjimą įveikti dirbtines mąstymo užkardas ir įsiskverbti į sielos gelmes. Iš čia kyla trilypis literatūros tikslas: pirmiausia, geri romanai ir poezija, skatindami dvasinį apsivalymą, kurio prasmė artima Aristotelio katarsiui, išgrynina jausmus ir suteikia malonumą; kita vertus, jie ugdo estetinį žmonių imlumą, sugebėjimą jausti *mono no aware*, pagaliau padeda pažinti šintoistinių tradicijų esmę ir kartu moko žmones teisingai elgtis konkrečiomis gyvenimo aplinkybėmis.

Norinagos estetinės teorijos šerdimi tampa *mono no aware* kategorija, kurią jis aiškina kaip autentišką grožio esmės apraišką. Šiai Heian epochos literatūroje atsiradusiai sąvokai, reiškiančiai daiktų žavesį, teoretikas suteikia naują prasmę. *Mono no aware* jis susieja su giliais jausmais, išsiveržiančiais iš asmeninių interesų lauko ir aprėpiančiais visuotinumą sritį, tiksliau, daugelio žmonių patyrimą, universalius estetinius išgyvenimus. Pavyzdžiui, daugelį žmonių, kontemplančių išsiskleidusius sakuros žiedus, jaudina jų grožis, o jei ko nors nejaudina, vadinasi, jiems svetimas pakylėtas, išgrynintas, taurinantis asmenybę *aware* jausmas.

Mono no aware kategoriją Motoori Norinaga sieja su intuityviu daiktų vidinio grožio pažinimu, kuris suvokėjo sąmonėje sukelia emocijų vartinę. Toks estetinės kontempliacijos akto interpretavimas pagrindžia gnoseologinį jo estetinės teorijos pobūdį.

Mono no aware kategoriją Norinaga nuolatos sieja su pažinimu, aktyviu subjekto įsigilinimu į suvokiamo daikto ar reiškinio esmę. Įsijaučiant suvokti vieną ar kitą daiktą, žmogų, būties reiškinį, anot Norinagos, – tai pažinti pačia plačiausia šio žodžio prasme. „Gyvendamas pasaulyje, – rašo jis, – žmogus regi, girdi ir patiria daug įvairiausių atsitikimų. Jei jis visa tai paima į savo širdį ir pajaučia ja visų dalykų esmę, galima sakyti, kad toks žmogus pažįsta pačią įvykių šerdį, faktų esmę – jis žino *mono no aware*“ (*Ten pat*).

Priešingai konfucianistinės estetikos tradicijai, *mono no aware* pažinimą Norinaga sieja su protu, racionaliais veiksmais, o išimtinai – su žmogaus širdimi, jai būdingu sugebėjimu intuityviai pajusti vidinį reiškinių ir daiktų grožį. Šio aktyvaus pažintinio akto metu žmogui kyla stiprios širdį perpildančios ir asmenybę taurinančios estetiškos emocijos, kurias jis vadina *aware*.

Vadinasi, *aware* – tai estetinis atliepas į vidinę intuityviai pažįstamo gražaus daikto ar reiškinio esmę. Žodis *mono*, reiškiantis daiktą, dalyką, *mono no aware* sąvokoje apibrėžia *aware* reikšmę ir nurodo, kad ši kategorija išreiškia gilų susižavėjimą estetinėmis tam tikrų daiktų ar reiškinių savybėmis. Priklausomai nuo suvokiamo objekto pobūdžio, ji įgauna linksną, liūdną ar kitokį emocinį atspalvį.

Kadangi žmogaus emocinis santykis su jį supančiu pasauliu negali būti grynas bei viena-reikšmis, vadinasi, ir suvokdami kiekvieno konkretaus objekto esmėje slypintį grožį, susiduriame su skirtingomis *mono no aware* emocijų kombinacijomis. Sugebėjimas subtiliai jausti *mono no aware* emocijų niuansus Motoori Norinagai yra pagrindinis vertės, etinio tvirtumo ir žmogiškumo kriterijus, išskiriantis tikrą asmenybę iš abejingų, nejautrių, nejaučiančių gamtos, meno kūrinių grožio žmonių, kuriuos jis laiko žemesniais už žvėris.

Tobulo estetinio imlumo ir aukštojo dvasingo grožio idealu Norinagai tampa rafinuota Heian epochos kultūra. Prisimindamas didingus tolimosios praeities menininkų dvasios polėkius, japonų „aukso amžiaus“ meninei kultūrai jis priešpriešina savo epochos meno nuosmukį. Kūrybinių dvasios polėkių silpnėjimą to meto mene Norinaga tiesiogiai sieja su „svetimšalių“ konfucianistinių etinių normų suvaržymais ir asketiškų budistinių reikalavimų, apribojančių natūralių jausmų sklaidą, įsigalėjimu.

Atmesdamas konfucianistinių ir budistinių teorijų siekį pajungti meną racionalaus proto, etiniams bei religiniams reikalavimams, Motoori Norinaga, turėdamas galvoje tautines meno tradicijas, teigia, kad meno tikslai yra specifiniai ir jis plėtojasi pagal nepriklausomus savo dėsnius, kurių nereikia painioti su religijos bei etikos reikalavimais.

„Poezijos arba romano autoriams, – rašo jis, – neįdomu gėris ar blogis, išmintis ar kvailybė. Jie tik išsamiai aprašo, ką žmogus jaučia būdamas toks, koks yra, iš jų sužinome slapčiausias žmogaus širdies gelmes. Tik iš literatūros kūrinių sužinome, kokie yra tikri žmogaus jausmai, suvokiame *mono no aware*“ (*Ten pat*, p. 55).

Siekdamas suteikti savo humanistinei estetikai didesnę įtaigumą, Heian epochos literatūros šedevrą Murasaki Shikibu romaną „Genji apysaka“ Norinaga vertina kaip neprilygstamą meniškumo įamžinimą. Ypatingame Murasaki jautrumo grožiui jis išvelgia japonų tautinės estetikos ir meno savitumą, kurį priešpriešina prokiniškos tradicijos kūriniams. Pagrindinė „Genji apysakos“ idėja nusakoma kaip *mono no aware* išraiška ir meilės temos atskleidimas. Kodėl, – klausia teoretikas, – grožinės literatūros kūriniuose toks dėmesys skiriamas meilės

jausmams aprašyti? Ir į šį klausimą atsako: „Giliausias žmogaus jausmas yra meilė. Todėl giliausiai ir jautriausiai *mono no aware* atsiskleidžia meilės išgyvenimuose“.

Vadinasi, meilės jausmas dėl jam būdingo intensyvumo, gilumo, stiprių išgyvenimų suteikia rašytojui ir suvokėjui galimybę pajusti giliausią *mono no aware* esmę. Itin stiprius estetinius išgyvenimus sukelia slapčiausių meilės lūkesčių neišsipildymas, taip pat neteisėtos meilės fabula.

Rašytojai, aprašinėdami pastarąją, siekia ne pateisinti geidulingumą, o įtaigiai išreikšti *mono no aware*. Norinaga palygina *aware*, atsirandantį iš neteisėtų meilės ryšių, su įstabiu baltu lotoso žiedu, išsiskleidusiu drumzliname vandenyje. Šiuo konkrečiu atveju tiek menininkui, tiek suvokėjui svarbiausia žiedo grožis, o ne tai, kur jis skleidžiasi ir auga.

Taigi pastaraisiais savo argumentais Motoori Norinaga siekia ne tik teoriškai pagrįsti meno savarankiškumą, tačiau ir pateisinti Tokugaw epochos meninės kultūros supasaulietinimo procesą. Kita vertus, grožio reikšmės suabsoliutinimo nuostata – tai Nacionalinių mokslų mokyklos teoretikams būdingas nusistatymas prieš konfucianistinės estetinės tradicijos rigoriškumą, griežtą moralinę reglamentaciją bei budistinėms teorijoms būdingą asketiškumą, natūralių žmogaus jausmų slopinimą.

Norinagos estetikos idėjų įtaka ir paplitimas aiškintina jų atitikimu vyraujančioms XVIII a. pabaigos – XIX a. pradžios japonų kultūros raidos tendencijoms. Primindamas ir vertindamas japonų estetines bei menines tradicijas, filosofas teoriškai pagrindė jų savitumą ir vertę, apribojo gyvybingumą prarandančių deklaratyvių konfucianistinių bei budistinių teorijų įtaką, išaukštino natūralių žmogaus jausmų, subtilių estetikos išgyvenimų reikšmę ir numatė savito Japoniškojo kelio ateitį.

Ragindamas žmones *pasinerti* į estetikos ir meninių vertybių pasaulį, jis tikisi išlaisvinti grožį jaučiantį žmogų iš išorinių jo dvasią kaustančių dogmų, išplėtoti jo kūrybingumą, estetinį imlumą ir kartu priartėti prie japonų „aukso amžiaus“ kultūroje vyravusių autentiškų šintoistinių idealų.

Nishikawos Sukenobu estetika

Prieš kinų estetikos ir meno tradicijų įsigalėjimą Japonijoje nusistatęs įtakingas menotyrinės pakraipos estetikas, tapytojas, kaligrafas, knygų iliustratorius, Kanō Eino ir Tosos Mitsusuke mokiny, vėliau tapęs vienu žymiausių Kyōto mokyklos raizybos meistrų, Nishikawa Sukenobu (1671–1751). Jis, kaip ir Nacionalinių mokslų mokyklos estetikai, remia tautines tradicijas, teigia, kad Japonijoje susiformavę estetikos ir meninės kūrybos principai yra tobulesni bei geriau išreiškia tautinę dvasią.



Nishikawa Sukenobu. Prieš veidrodį. Tarp 1716 ir 1751 m.
Spalvotas tušas, popierius

„Mūsų senieji tapytojai, – rašo Nishikawa Sukenobu, – mokėsi iš kinų meistrų paveikslų. [...] Jie remiasi kinų tapybos dėsniais, kuriais naudojantis negalima autentiškai pavaizduoti japono. Kai piešiamas japonas, paveikslas visada dvelkia Kinija, ir mūsų dvasia neišreiškiama. Argi tai ne ribotumas? Remtis tapyboje kinų tradicijomis, paniekinti japonų mokyklas, viską grįsti išimtinai kinų vertybėmis, kinų peizažais, kinų gaminiais, kinų pasilinksminimais, ignoruojant savo Japoniją, ar tai nereiškia tikėti svetima tolima šalimi ir paniekinti savąją artimą? Nors kinų ir japonų tapybos dėsniai daug kuo panašūs, vis dėlto kai kurių skirtumų yra, nes Japonijoje ir Kinijoje kitokia žemė ir vanduo“ (*Macmepa...*, 1965, t. 1, p. 127).

Taigi estetiinė Nishikawos Sukenobu koncepcija atspindi estетinių idealų kaitą, ryškėjančią estetinės minties ir meno orientaciją į nacionalines tradicijas. Be Japoniškojo kelio savitumo problemų, mąstytojui rūpi menininko asmenybės formavimasis, jo raiškos būdai, menininko ir gamtos santykis, meninės kūrybos eiga bei kitos estetinės problemos.

Teoretikas aktyviai skelbia asmenybės universalumo idėjas, ragina menininkus neapsiriboti siauromis kūrybos temomis, motyvais, plačiau žvelgti į pasaulį. „Jei tu esi Visatos žmogus, turi dalyvauti visur. Todėl tapant paveikslus negalima prisirišti prie kažko viena, reikia kiek galima nuolatos plėsti vaizduojamojo pasaulio ribas. Jei tu išmokai vaizduoti tik ką nors viena, nesiekdamas aprėpti visos būties esmės, tavo meno veikimo sritis bus ribota“ (*Ten pat*, p. 126).

Nishikawa Sukenobu ypatingą dėmesį kreipia į profesinį menininko meistriškumą. Jo nuomone, meistriškumo aukštumas galima pasiekti daugeliu skirtingų būdų. Todėl, norint tobulėti pasirinktoje meno srityje, labai svarbu mokytoju pasirinkti iš dvasiškai artimos mokyklos patyrusį meistrą, kuris pirmiausia „turi išmokyti valdyti teptuką ir tušą, o tik paskui tapyti paveikslus“. Jei jaunas dailininkas neįgis būtinų tapytojui profesinių įgūdžių ir iškart

imsis kurti sudėtingus vaizdinius, jo potėpis liks sukaustytas, ir menininkas nepajėgs savo kūryba pasiekti giluminės meno esmės.

Kaip ir daugeliui Rytų Azijos estetikų, Nishikawai Sukenobu pagrindinis autentiškos kūrybos šaltinis atrodo esąs įvairialypis gamtos pasaulis. „Pasinėrus į gamtos esmę, – sako teoretikas, – galima perteikti ją, tačiau nereikia gamtai per daug pataikauti. Tas, kuris siekia tik perteikti gamtą, neretai tampa vulgarus“ (*Ten pat*, p. 124).

Kalbėdamas apie meno prigimtį, estetikas nesiūlo kopijuoti gamtos, o tik žvelgti į ją kaip į pradinę kūrybos pakopą. Jis gerai supranta, kad menininkas formuoja savitą nepriklausomą nuo tikrovės meninę realybę, kuriai sukurti nepakanka vien gamtos, o būtina tobulai pažinti tapybos dėsnius bei geriausias praeities meno tradicijas. „Visa tai virsta dėsniais, kurie nekin-ta, ir tokių nekinamų dėsnių daug. Todėl prisimink praeities pavyzdžius ir nedaryk klaidų, nepaaukok tapybos dėsnių pernelyg sekdamas gamtą“ (*Ten pat*, p. 124).

Taigi Nishikawa Sukenobu išplėtoja artimą Nacionalinių mokslų mokyklos šalininkams estetinę teoriją, kuria pasisako prieš kinų dailės tradicijų įsigalėjimą ir aukština tautinę dailę, kurios savitumą grindžia kitokia gamtine aplinka bei praeities tradicijomis. Kartu jis gvilde-na daugelį pamatinių dailininko profesinio tobulėjimo, meninės kūrybos proceso problemų, grindžia meno nepriklausomumo nuo tikrovės ir tapybos dėsnių perėmimo idėjas.

Chikamatsu Monzaemono lėlių teatro (*bunraku*) estetika

Be „aukštųjų“ meno formų, meninėje XVII a. kultūroje atsiranda naujų dalykų, glaudžiai susijusių su estetiniais trečiojo luomo skoniais, buitinėje literatūroje, dramaturgijoje, *kabuki* ir *jōruri* teatruose, dekoratyvinėje ir žanrinėje tapyboje. „Išskirtinis dėmesys vidui, – rašo T. Grigorjeva, – turėjo virsti dėmesiu išorei; dvasinių vertybių vertinimas – dėmesiu kūniškumui; judėjimo, garsų rimties, tylos, tylėjimo idealas – jausmų, daugiabalsiškumo, ryškių spalvų pro-trūkiu“ (Григорьева, 1979, p. 281). Daugelis šių bruožų aptinkama Chikamatsu Monzaemono (1653–1724) kūryboje, su kurio vardu siejasi teatro estetikos ir įvairių tradicinio teatro formų suklestėjimas. Japonija – šalis, kurioje *bunraku*, t. y. lėlių teatro menas, itin išstobulėjo ir stip-riai paveikė XX a. estetinius Vakarų lėlių teatro principus bei pagrindinius jo komponentus.

„Japonija, – rašo D. Keene, – toli gražu nėra vienintelė šalis, kurioje lėlių teatras turi tokią ilgą istoriją, tačiau kitur jis neužsitarnavo tokio aukšto meno statuso. Europos lėlių teatras – tai pjesių, parašytų aktoriams, parinkimas. Japonijoje lėlių teatras skatino aktorių kūrybiškumą. Galiausiai – didžiausias japonų dramaturgas Chikamatsu visas savo garsiausias pjeses parašė lėlėms. Netgi šiandien, kai ši teatro forma prarado buvusį publikos palankumą, jis išliko tokio paties aktorinio meistriškumo lygmens“ (Keene, 1977, p. 57–58).

Bunraku teatras patyrė stiprią *nō* teatro estetikos įtaką. Tačiau skirtingai nei *nō*, kuris išsiskiria ypatingu susikaupimu, estetiniu grynumu, *bunraku* teatras yra žemiškesnis, emocionalesnis, jam svarbiausia dinamiškos intrigos ir siužeto sklaida. Perėmęs paskirus *nō* ir *kabuki* teatrų estetikos elementus, *bunraku* teatras tarsi balansuoja tarp poetinio simbolizmo ir regimiškumo teikiamų galimybių. Lėlių teatro kameriškumas ir tobulesni lėlių valdymo mechanizmai padeda jam suformuoti savitą pjesės teksto nulemtą estetiką.

„Kodėl Japonijoje, – klausia Saeki Junko, – atsirado lėlių teatras, prilygstantis aktoriniam ar net jį pranokstantis? Japonų drama, net vaidinama tikrų aktorių, išraiškingiausia tikriausiai lėlių teatre. Nors *nō* pjesės, atliekamos aktorių, vaidinimo negalima laikyti realistišku, kadangi aktorių veidus slepia kaukės, o jų judesiai labai simboliški. Ir *kabuki* su savo gausiu grimu ir vyrais, atliekančiais moterų vaidmenis, sukuria stilizuotą teatrą, visai nepanašų į šiuolaikinę dramą“ (Saeki, 1993, Nr. 386, p. 164).

Bunraku teatro, kaip ir daugelio kitų japonų tradicinio meno formų, ištakų kilmė dvielypė – jos sietinos su tautinėmis versmėmis ir žemyno įtaka. Lėlių teatro tapsmą pirmiausia skatina tautinė šintoistinė religija, kurios esmė yra gamtos sudievinimas, kilęs iš pagarbos jai ir žavėjimosi. Iš šintoistiniuose religiniuose kultuose ir misterijose žmonių bei dievų pasaulį jungiančios ritualinės lazdos ilgainiui išsirutuliojo medinės lėlės, kuriomis manipuliudami šventikai perteikinėjo žiūrovams šintoistinių legendų turinį. Šie ritualiniai kultai, per liaudies šventes nuėję sudėtingą supasaulietinimo kelią, pamažu tapo menu, o šventikų funkcijas ilgainiui perėmė klajojantys vienuoliai ir aktoriai.

Ankstyvieji improvizuoti klajojančių su lėlėmis aktorių spektakliai paprastai vyko natūralioje gamtoje greta gyvybingiausių šalies kelių, vienuolynų, pilių, gyvenviečių, vaizdingose gamtos vietose, kuriose vėliau buvo garbinami šintoistiniai dievai. Pradžioje primityvios, iš lengvo medžio rūšių padarytos lėlės vaidinimų metu slėpėsi už kelionėms skirtų dėžių. Vėliau scenos erdvė darėsi sudėtingesnė, atsirado lengvai gabenamos ir išardomos „scenos-pastatai“, kuriose uždaros teatrinės erdvės iliuziją kūrė šiaudinės bei bambukinės pertvaros.

Stichiškai besiformuojančio lėlių teatro estetiką labai veikė kinų estetika ir menas, kuriuos skleidė iš Kinijos kultūros centrų, vienuolynų sugrįžę japonų vienuoliai bei menininkai. Didžioji kinų civilizacija japonų teatralams buvo svarbi. Iš žemyno retkarčiais atvykdavo pavieniai lėlių teatro meistrai, ir šalyje pasklido įvairių dydžių tobulos konstrukcijos sudėtingos mechaninės kinų lėlės. Jų estetiškas grožis, sugebėjimas tikroviškai imituoti daugybę žmogaus judesių žavėjo *bunraku* aktorius. Kinų lėlių teatro tradicijos paveikė tiek išorinę spektaklių formą, tiek daugelį kinų kilmės personažų, kurie susiliejo su vietiniais herojais.

Aristokratija, kultivavusi rafinuotus aukštuomenės puoselėjamus menus (poeziją, kaligrafiją, tapybą, muziką), nepalaikė besikuriančio „plebėjiško“ lėlių teatro meno, tačiau Momoyamos periode, kuomet kultūrinė iniciatyva iš imperatorių rūmų aristokratijos ir samurajų

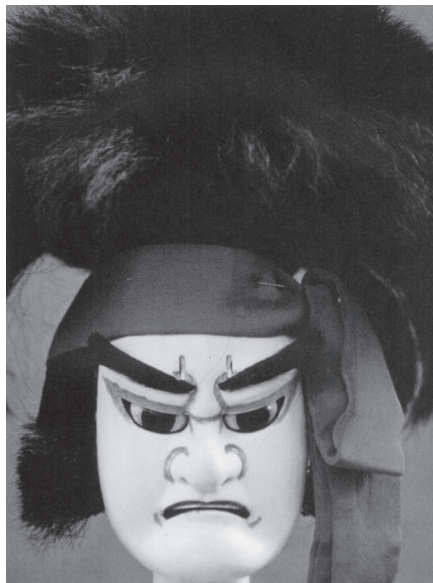
aukštuomenės pilių palaipsniui pereina į trečiąją luomą, liaudiškam lėlių teatrui atsiranda palankesnė kultūrinė aplinka ir daugybė gerbėjų.

Tikrą *bunraku*, kaip savita estetika pasižyminčios teatro formos, suklestėjimą lėmė didžiųjų šalies miestų kultūros pakilimas, plataus miestiečių ir prekybininkų sluoksnio, kuris tapo pagrindiniu lėlių teatro žiūrovu bei rėmėju, atsiradimas Tokugawų periode. Jų dėka *bunraku* teatras iš klajoklinio virto spalvingos miestų kultūros dalimi. Didžiųjų miestų pramogų kvartaluose dygo laikini, o vėliau nuolatiniai teatrai su prie pagrindinių įėjimų išskylančiais aukštais bokštais, kuriuose iš trijų pusių puikavosi lankytojus viliojantys ryškūs teatro užrašai. Netrukus radosi ir monumentalūs, savo sudėtingomis konstrukcijomis primenantys šventyklos lėlių teatrai.

Bunraku teatro estetika ir pagrindiniai meniniai principai galutinai susiformavo XVI a. pabaigoje, o jis klestėjo iki XIX a. vidurio. Japoniškasis lėlių teatras vakariečiui yra didžiai mįslingas reiškiny, kadangi svarbiausia jame – simbolinis regimiškumas, lėlės, dramaturginis tekstas, įvairių personažų vaidmens atlikėjo balso įtaigumas ir muzikinis akompanimentas. *Bunraku* teatre itin išstobulėjo lėlės ir jų valdymo technika. Spektaklyje operatorius pasislepia taip, kad žiūrovas galėtų matyti tik lėles, kurios iš viršaus manipuliuojamos virvelėmis.

Veiksmas vyksta panašiai kaip europiniame marionėčių teatre. Lėlės kūno viduje esanti valdančio operatoriaus ranka plastiškais judesiais perteikia daugybę lėlės veiksmų. Įgarsinantis aktorius nuo žiūrovų taip pat pasislepia, kad pabrėžtų kalbančios ir vaidinančios lėlės tapatumo iliuziją. Lėlės stulbina savo mastais, gyvybiškumu, apipavidalinimo įvairove, meninės išraiškos bei techninių priemonių gausa. Pagrindinius vaidmenis atliekančios lėlės neretai siekia tris ketvirtadalius žmogaus aukščio, techniškai tobulos – su judančiomis akimis, antakiais, lūpomis, pirštais.

Pradžioje marionetes valdantys aktoriai slėpėsi už užuolaidų, tačiau vėliau žiūrovams buvo apnuogintas sudėtingas manipuliavimo lėlėmis procesas. Net ne pagrindinius vaidmenis atliekančios mažesnės lėlės yra dekoratyvios, funkcionalios, aukšto meninio lygio, išraiškingos, puikiai atspindi tipus, apibendrintas personažo savybes. Žavi jų valdymo ir judėjimo erdvėje plastika, kuri, kaip ir visi kiti *bunraku* teatro komponentai, kuria vientisą estetiką.



Lėlės kario galva. 1718 m.

Skirtingai nei vakarietiškame lėlių teatre, kuriame lėles valdantis aktorius į vaidinamą personąžą tarsi įsikūnija, *bunraku* teatre tarp lėlės ir jos vaidmenį atliekančio balso tiesioginio ryšio nėra. Čia tarp vaidybinės ir garsinės spektaklio funkcijų atsiranda properša, kadangi balsines lėlę valdančio aktoriaus funkcijas perima scenos pakrašty esantis dramos teksto skaitovas *gidayū*, kuris, lydimas japoniškos liutnios *shamisen* akompanimento, pratisai dainuojamu balsu įgarsina visų spektaklyje veikiančių herojų balsus. Lėlių judesiai, deklamacija ir muzikinis akompanimentas organiškai susiliejo tik XVI a. pabaigoje, *bunraku* teatrui įgaunant kanonišką pavidalą.

„Lėlių išraiškos jėgą užtikrina ne vien lėlininkų meistriškumas; *gidayū* (dramos teksto deklamuotojo vaidmuo) čia yra labai svarbus. Išplėtotas naratyvinės recitacijos menas – tai dar viena japonų scenos menų ypatybė. Dainuotojo, recituojančio daugelio įvairių personų vaidmenis, balso jėga įkvepia lėlėms dvasią. Taigi *bunraku* yra menas, skirtas ne tik akiai, bet ir ausiai“ (*Ten pat*, p. 164). Tikriausiai jokių abejonių nekelia tai, kad japoniškajame lėlių teatre išorinis dinamiškas veiksmas neužgožia dramos teksto, kuris visuomet išsiskyrė subtiliomis dramatinėmis kolizijomis.

Ypatingas *bunraku* ir *kabuki* teatrų suklestėjimas neatsiejamas nuo žymaus Tokugawos periodo dramaturgo, teatro reformatoriaus Chikamatsu Monzaemono. (Tikrasis vardas ir pavardė – Sugimori Nobumori.) Šis išsilavinusio samurajaus iš Echizeno provincijos sūnus nuo 11 metų kartu su tėvais gyvena Kyōto, studijuoja tradicinius menus ir mokslus. Šeima buvo gana dėmesinga vidinei drausmei ir plačios humanitarinės kultūros ugdymui. Vaikai gauna puikų išsilavinimą. Neatsitiktinai vyresnysis būsimo dramaturgo brolis Munenaga ilgainiui tampa vyriausiuoju garsaus Shōkoku-jū vienuolyno šventiku.

Chikamatsu pasirenka netikėtą garbingos samurajų giminės palikuoniui kelią. Priešmiriniame laiške, apžvelgdamas savo gyvenimą, jis rašė: „Gimiau kario šeimoje, tačiau, nutraukęs ryšius su samurajų luomu, tarnavau daugiau nei vienam kilniam klanui“.

Chikamatsu – atviras žinioms, malonus, mėgstantis bendrauti ir pastabus jaunuolis. Jis pirmiausia išgarsėja kaip talentingas *haiku* poetas, o nuo 1686 m. galutinai pasišvenčia teatrui ir parašo apie 150 pjesių, iš kurių apie 30 skirta *kabuki* teatrui, o likusios, turinčios nepalyginamai didesnę meninę vertę, – lėlių teatrui. Geriausias lėlių teatrui skirtas pjeses jis parašo tarp 1705 ir 1724 m., kai *bunraku* teatras labai klestėjo.

Dramaturgas rašė įvairaus žanro pjeses lėlių teatrui: ne tik plačiai paplitusias herojiškas, bet ir buitines tragedijas, nevengdamas vidutinės ir žemiausios klasės herojų – pirklių, tarnautojų, nusikaltėlių, prostitučių, o tai dramaturgiją priartino prie realaus gyvenimo ir buvo aktualu bei suprantama nemažai daliai gyventojų. Tačiau labiausiai pamėgta herojiška jo pjesė „Koshingos mūšiai“: per septyniolika mėnesių viename teatre ją išvydo 240 000 žiūrovų.

Tai, kad Chikamatsu pirmenybę teikia lėlių teatrui skirtoms pjesėms, paaiškinama jo potraukiu teatrališkumui ir dramaturgo svarba. Jis siekia apriboti išskirtinį aktoriaus talento

kultą, jo asmenybės sureikšminimą teatro mene ir įrodyti kitų šio meno sudėtinių dalių, ypač dramaturgijos, išskirtinumą. Savitame lėlių teatre jis išvelgia palankias galimybes šiems siekiams įgyvendinti. Todėl pjeses sąmoningai rašo taip, kad jos ne tik atskleistų dramaturgo talentą, bet ir geriau tiktų lėlėms nei žmonėms.

Savo lėlių teatrui skirtose pjesėse jis pirmiausia siekia suprantamumo, jų pripildymo dinamiškais veiksmis. Veiksmo dinamiškumą jis traktuoja kaip priemonę, padedančią varžytis su *nō* ir *kabuki* teatrais, kur vaidmenis atlieka gyvi aktoriai. Tai kelia lėlėms ir jomis manipuluojantiems bei įgarsinantiems aktoriams daugybę sudėtingų profesinių reikalavimų, nes, norėdami išgauti negyvų lėlių sudėtingų emocinių išgyvenimų iliuziją ir patraukti žiūrovų dėmesį, jie privalo itin išstbulinti vizualines ir grynai technines meninės išraiškos priemones.

Chikamatsu, skirtingai nei Zeami, nerašė specialių teatrui skirtų estetinių traktatų. Jo požiūriai į pamatines *bunraku* teatro problemas išliko draugų užrašuose ir pratarmėje Hozumi Ikano knygai „Prisiminimai iš Naniwos“. Jį labiausiai domino lėlių teatro sąlygiškumo, meno ir tikrovės, menų sąveikos bei dramatinio veiksmo plėtotės problemos.

Chikamatsu estetinį požiūrį ir dramaturgiją veikė konfucianistinė estetika, todėl rašytojas siekė suteikti teatro menui moralinę prasmę, padedančią ugdyti meno mėgėjų jausmus ir dvasią. *Bunraku* pjesėse dėl daugiau nei *kabuki* teatre skiriamos reikšmės veiksmui jis išvelgia platesnes galimybes savo meniniams siekiams įgyvendinti. Pagrindinį dramaturgijos tikslą rašytojas sieja su vidinių veiksmo motyvų atskleidimu. Dramaturgui, jo įsitikinimu, turi būti svarbūs tik tie gyvenimo momentai, kurie „išreiškia giliausią žmogaus prigimtį“.

Nusižengdamas anksčiau vyravusiai *nō* teatro estetikos tradicijai, pagrindinių dramatinių kolizijų motyvų Chikamatsu ieško ne dieviškoje lemyje – *karmos* dėsnyje, o realiame pasaulyje, žmonių poelgių, jų konfliktų priežastyse. Šie poslinkiai liudija naujų pasaulietinių pasaulėžiūros principų įsivyravimą teatrinėje Tokugaw epochos estetikoje.

Chikamatsu estetikoje itin giliai gvildenamos meno ir tikrovės santykių, meno esmės problemos. Jis polemizuoja su realistinės *kabuki* teatro koncepcijos šalininkais, teigiančiais, kad žiūrovams bus neįdomios pjesės, kurios nesieks tikroviškai perteikti siužetinių linijų ir įvykių. Dramaturgo nuomone, ištikimybė tikrovei ir paskirų teatro detalių tikroviškumas dar negarantuoja įdomumo bei pjesės sėkmės. Jam rodos, perdėm tiesmukiškas realaus gyvenimo personažų atkūrimas teatro mene kaip tik atgrasina žiūrovą. Norėdamas vaizdingai paaiškinti savo požiūrį, jis pasitelkia istoriją apie vieną kilmingą damą.

Ji turėjo meilužį, abu aistringai mylėjo vienas kitą. Tačiau dama buvo atskirta rūmų, kur mylimasis negalėjo patekti, ir ji tik retkarčiais galėjo jį išvysti žvelgdama pro bambukinę širmą. Dama taip ilgėjosi mylimojo, kad įsakė išdrožti tikrovišką jo atvaizdą. Šis buvo visiškai nepanašus į paprastą lėlę – jis niekuo nesiskyrė nuo mylimojo. Viskas buvo tiksliai atkurta – veido spalva, odos poros, ausys, burna, šnervės, net dantų skaičius. Iš tikrųjų realus žmogus ir jo atvaizdas

buvo visiškai tapatūs, išskyrus tai, jog pirmasis buvo gyvas, o antrasis – ne. Tačiau kai dama išvydo šią tikrovės kopiją iš arčiau, ji jai pasirodė neįdomi, negraži, netgi truputėlį baugino. Taip jos meilė išblėso, o kadangi lėlės laikymas greta kėlė daug nepatogumų, greit ją išmetė.

Ši vaizdingai papasakota istorija siekia įrodyti, kad perdėm tiesmukas netgi gražios tikrovės atkūrimas suvokėjui gali sukelti visiškai priešingą atsaką – pasibodėjimą, kurio turėtume vengti ir teatro mene. Minėtu konkrečiu atveju pasibjaurėjimą galbūt lėmė gyvybės nebuvimas. Todėl kai žmogus neranda gyvybės požymių ten, kur tikėjosi, jis patiria nemalonius išgyvenimus, netgi išsigąsta. O galbūt per daug tikroviškas natūralistinis nemalonių gyvenimo aspektų atskleidimas skausmingai veikia suvokėją, ir toks menas žiūrovui nepriimtinas.

Chikamatsu plėtoja teoriją, kad tikrame meno kūrinyje visuomet jungiasi du skirtingi *tiesos* ir *išmonės* pasauliai. Todėl tikrą meną norintis kurti teatras negali tiesmukai kopijuoti gyvenimo, kadangi tuomet jis neišvengiamai praranda savo paslaptinę žavesį, patrauklumą, intrigą, o būtent dėl to žiūrovai veržiasi į teatrą.

„Menas, – sako dramaturgas, – tarsi nubrėžia sunkiai pastebimą ribą tarp tiesos ir išmonės. Mūsų amžiuje, kai žmonės pamėgo tikroviškumą, savaime suprantama tapo tai, kad aktorius, atliekantis scenoje vasalo vaidmenį, mėgdžiotų tikro vasalo kalbą ir gestus. Tačiau ar tikras vasalas kada nors dažosi, pudruoja veidą, kaip kad elgiasi aktorius? [...] Šis dalykas yra tai, ką aš turiu omenyje sakydamas „sunkiai pastebima riba tarp tiesos ir išmonės“. Tai yra tiesa ir kartu ne išmonė. Įdomumas kaip tik ir slypi šiame dvilypume“ (Ueda, 1967, p. 188).

Taigi lėlių teatras įdomus, Chikamatsu manymu, savo irealumu, meninės išraiškos priemonių sąlygiškumu, jų svetimumu, savitu *kabuki* teatro realizmu, tikroviškomis dekoracijomis. Detalių tikroviškumas, paviršutiniškas imitavimas *bunraku* nebūdinga, kadangi tiksliai tikrovės kopija ar išorinis lėlės panašumas į konkretų žmogų kelia nemalonių jausmų.

Vadinasi, magiška, žiūrovus viliojanti lėlių teatro galia yra tai, kad jis ne kopijuoja tikrovę, o sukuria nepriklausomą nuo tikrovės meninę realybę su savitais dėsniais. Lėlių teatro scenoje netgi lėlė tigras, nepažeisdamas spektaklio erdvės sąlygiškumo, gali elgtis kaip žmogus bei organiškai funkcionuoti sąlygiškame teatro pasaulyje kaip ir lėlė žmogus.

„Natūralu, – rašo M. Ueda, – kad Chikamatsu meno koncepcija visiškai atitinka lėlių teatro prigimtį. Lėlių teatras iš esmės skiriasi nuo realistinio *kabuki* ir nuo simbolistinio *nō*. Pakeisdamas aktorius lėlėmis, jis atsisako tikroviško gyvenimo vaizdavimo, tačiau leidžia lėlėms imituoti žmonių veiksmus ir kartu išvengia įsitraukti į lėtą simbolinės dramos ritualą. Taigi lėlių teatras skleidžiasi tarp dviejų dramos meno polių – natūralistinio ir poetinio – ir iš tikrųjų jis yra „neaiški riba tarp tiesos ir išmonės“ (*Ten pat*, p. 192).

Sąlygiška ir dvasinga lėlių teatro prigimtis, jo sugebėjimas manipuluoti lėlėmis ir skleisti tarp sunkiai pastebimų tikrovės bei išmonės ribų suteikia jam galimybę sukurti tokią nepriklausomą meninę realybę ir pasinerti į tokias gelmes, kurios yra tikroviškesnės nei empiriniai mus su-

pantys faktai. *Bunraku* teatras šia prasme tarsi virsta tokia talpia būties vizija, kurioje herojai lėlės gali nepaisyti visuomenėje vyraujančių konvencionalių nuostatų, atvirai išsakyti savo jausmus.

Gelminių žmogaus poelgių motyvų, dvasios polėkių atskleidimas, Chikamatsu nuomone, pjesei, jos intrigai, pagrindinių siužetinių linijų plėtotei suteikia daugiau gyvybiškumo nei tiksliausias išorinis veiksmų ir faktų imitavimas. Todėl dramaturgas bei aktoriai turi sutelkti savo dėmesį ne į išorę, siužetines linijas, o į vidinius išgyvenimus, kurie geriausiai išreiškia esmę. Kaip ir garsioji Anandavardhanos *dhvani* teorija, Chikamatsu koncepcija iškelia *non finito*, t. y. neišsakymo, estetinės užuominos, paslėptos tiesos svarbą, kuri, neduodama tiesioginių atsakymų, teikia suvokėjui ypatingą išgyvenimų gamą, skatina jo vaizduotę.

Vadinasi, *bunraku* menas atmeta ir tikslų tikrovės kopijavimą, ir perdėtą polinkį į fantazavimą. Jis, skleisdamasis tarp sunkiai pastebimų tiesos ir išmonės ribų, sukuria visiškai savarankišką, tik jam būdingą meno pasaulį. Lėlių teatro prigimtį traktuojant taip, spektaklis virsta meniniu tikrovės atkūrimu, o ne simboline jo išraiška.

Tuo ir skiriasi Zeami plėtojamos *nō* ir Chikamatsu lėlių teatro estetikos koncepcijos. Jie yra artimi meno nepriklausomybės nuo tikrovės teigimu, tačiau iš esmės kitaip aiškina jo prigimtį ir tikslus. Zeami estetikos aukštuma – *nō* teatro sąlygiškumas, simboliškumas, prislopintų jausmų ir slėpiningas *yūgen* grožis, o Chikamatsu koncepcijos – meninis tikrovės atkūrimas ir natūralių, visa jėga besiveržiančių jausmų, išgyvenimų grožis. Lėlių teatras, pasitelkdamas turtingą meninių vaizdinių, simbolių, metaforų pasaulį, anot dramaturgo, pajėgia „atskleisti dalykus, kurie yra tikroviškesni nei realūs gyvenimo faktai“.

Chikamatsu estetinėje koncepcijoje išskirtinis dėmesys teikiamas nuosekliai dramatinio veiksmo plėtotei, atsisakymui nuo nereikšmingų išorinių veiksmų, melagingo patoso. „Patosas ta prasme, kuria vartoju šią sąvoką, kyla iš savigarbos jausmo. Pjesė jaudins žiurovus, jei įvairūs jos veikėjai elgsis vadovaudamiesi garbės jausmu. Ir jei pjesė tikrai bus tokia, ji įrodys, kad kuo nuosaikesni melodija ir žodžiai, tuo gilesnis patosas. Jei keliantis pagalvą objektas bus aprašomas žodžiu gaila, tuomet nebeliks vietos vaizduotei, ir patoso jausmas bus blankus. Labai svarbu, kad daiktas keltų gailę to nepasakant“ (*Ten pat*, p. 192–193).

Chikamatsu pataria dramaturgams vertinti tik tokius jausmus, kurie natūraliai išsirutulioja iš dramatinio veiksmo, charakterių susidūrimo, vengti melagingo nemotyvuoto patoso, melodramiškumo, sentimentalumo ir išryškinti tokias dramatinio veiksmo kolizijas, kurios sukurtą erdvę suvokėjo fantazijai, jausmams.

Taigi Chikamatsu veikaluose bei meninėje praktikoje susiduriame su visapusiškai išplėtoja *bunraku* teatro koncepcija. Chikamatsu, kaip ir kito japonų teatro meno korifėjaus Zeami, suformuluoti estetiniai principai stipriai veikia ne tik tautinio teatro raidą, tačiau ir Vakarų teatralus, kurie perima ir savitai perkuria daugelį tradicinės japonų teatro estetikos išplėtotų meninių principų, aktorių profesinio bei psichologinio parengimo metodų.

Matsuo Bashō estetika ir menas

Tokugaw epochoje keičiasi ir poezija, nes atsiranda nauja jos forma *haiku*, išgarsėja įtakingiausias XVII a. japonų estetikas, garsus poetas, kaligrafas, *haiga* tapytojas Jinshichiro Ginzaemono (1644–1694), daugiausia žinomas Bashō Matsuo slapyvardžiu. XVI a. dėl *renga* poezijos evoliucijos pradinė jos dalis – trieilis *hokku* – išsirutulioja į savarankišką žanrą *haiku* (šis kiniškos kilmės žodis reiškia pajuoką, humorą, humoristines eiles).

Renga estetikos pagrindu besiplėtojanti, komizmo turinti *haiku* poezija XVII a. pradžioje jau virsta rimtomis eilėmis, gvildenančiomis pagrindines žmogaus būties problemas. Į klausimą, kas yra *haiku* meno esmė, vienas didžiųjų XVII a. poetų ir teoretikų Onitsura atsakė: „Priešais sode baltai pražydo kasmėjos medis ir kiekviename jo žiede skleidžiasi didi Visatos tiesa. Vadinasi, Visatos ir Dievo esmės pažinimas įmanomas suvokiant šią tiesą“. Onitsuros įsitikinimu, *haiku* meno esmė slypi menininko sugebėjime panaikinti savąjį *aš* ir, poetiškai išsklandant ar išplėšiant gamtos elementus, atskira detale, atskleisti visumą.

XVI–XVII a. išsiskiria dvi pagrindinės trieilės *haiku* poezijos mokyklos: Senoji, kurios šalininkai siekia priartinti *haiku* poeziją prie tradicinių rimtos poezijos kanonų, kad ji atskleistų reiškinių esmę, o Dandrin šalininkai atsisako tradicinių kanonų ir siekia įteisinti menininko kūrybinių polėkių laisvę, pasitelkti naujas meninės išraiškos priemones.

Didieji *haiku* meistrai Bashō, Issa, Busonas, Onitsura, Otsuji trielę poeziją kartu su *zenga* ir *haiga* tapyba paverčia glausčiausia bei daugiausia laisvės minčiai teikiančia poetine forma, tobulu jautriausių dvasios potyrių išraiškos instrumentu. *Haiku* poetinės formos glaustumas ir Onitsuros pabrėžiamas reiškinių esmės ieškojimas tampa XVII a. kaligrafų ir *haiga* tapybos meistrų idealu.

Didysis *haiku* poezijos reformatorius Bashō gimė Igos provincijos Ueno mieste neturtingo samurajų kilmės kaligrafijos mokytojo šeimoje, kuri sūnui įskiepijo meilę kaligrafijai, tapybai ir poezijai. Jau vaikystėje Jinsichiro suartėja su Igos provincijos siuzereno Todō klanu įpėdiniu Todō Yoshitada, kurio remiamas kartu išvyksta tęsti studijų į Kyōto. Senojoje sostinėje jo dvasinę evoliuciją stipriausiai paveikė monochrominės tapybos meistras Morikawa Kyoroku ir garsus *haiku* poetas Kitamura Kiginas, į kurio įtaką pateko iš provincijos atvykęs jaunuolis.

Ankstyvasis Jinsichiro poetinės evoliucijos etapas siejasi su senosios *haiku* mokyklos įtaka – jaunuolis remiasi kinų ir japonų klasikinės poezijos tradicijomis. Jo idealai – didieji kinų Tang epochos poetai ir japonų poetas atsiskyrėlis Saigyō. 1662 m. jaunas poetas pradeda pasirašinėti savo kūrinius Sobo slapyvardžiu.

Dvidešimtmetis jaunuolis kartu su savo draugu Todō Yoshitada pirmą kartą paskelbia savo eiles *haiku* poezijos antologijoje. Po tragiškai išgyventos draugo mirties 1666 m. jis trumpam sugrįžta į gimtinę, tačiau netrukus vėl išvyksta į Kyōto, kur tampa Kitamuros Kigino

padėjėju. Penkerius metus gyvendamas greta savo mokytojo, Sobo gilinas į klasikinę kinų poeziją, užsiima kaligrafija, monochromine tapyba, rašo *tanka*, *haiku* eiles, kuria *yōkyoku* žanro dramas. Sužavėtas kinų poeto Li Po kūrybos senąjį slapyvardį pakeičia į Tosei (žalias persikas).

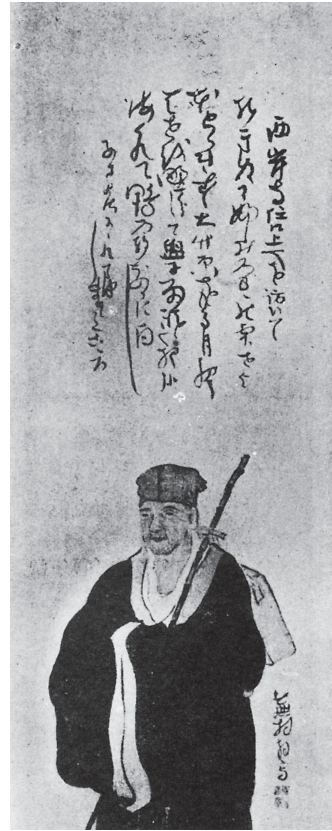
1672 m. šiogunui iškvietus Kitamurą Kiginą į Edo jį lydi Tosei. Pradžioje jis eina vandentiekio statinių prižiūrėtojo pareigas, tačiau greit šį darbą meta ir 1677 m. įkuria savo *haiku* mokyklą, o pragyventi užsidirba kaligrafijos kūriniiais. Siekdamas autentiškai perteikti dvasinius išgyvenimus, susidomi novatoriškais estetiniais Dandrin *haiku* mokyklos principais, remdamasis jais rašo eiles, kritinius straipsnius, komentarus poezijos leidiniams. Tosei aktyviai bendrauja su įvairių sričių menininkais, suartėja su iš Kyōto kilusių *haiku* poetų grupe. Be poezijos, jis užsiima kaligrafija ir *haiga* tapyba. Gausėjant publikacijų, auga jo poetinė šlovė ir mokinių skaičius.

Sulaukęs 36 metų, jis jau žinomas poetas, kaligrafas, *haiga* tapytojas, tačiau, nesitenkindamas pasiektais rezultatais, netikėtai keičia įprastą gyvenimo būdą ir išvyksta į Koshimos šventyklą, kur, vadovaujamas garsių dzen mokytojų Buttio ir Bankei, pasineria į dzen mokymą.

Po tiesioginės pažinties su dzen vienuolynų gyvenimo principais, dzen filosofija, meditacine praktika įvyksta Tosei pasaulėjautos estetikos ir meninės saviraiškos lūžis. Nuo 1681 m. jo kūryboje pastebimas daug gilesnis filosofinis pasaulio suvokimas. Brandžioji Tosei kūryba išsirutulioja iš dzen sekėjams būdingo požiūrio į meną – jis remiasi daugeliu pagrindinių dzen estetikos principų.

1682 m., tarsi įtvirtindamas savo dvasinį lūžį, dzen pripažinęjas Tosei pasirenka naują slapyvardį – Bashō (bananų lapai) pagal savo gyvenamąjį bananų lapais dengtą lūšnelę, jo mokinių vadinamą bananų lapų būstu.

Stiprėjančią dzen estetinių idealų įtaką Bashō estetinėms pažiūroms aiškiai pastebime lygindami 1680 m. paskelbtus du kritikos veikalus – „Kaimiškas konkursas“ ir „Amžinai žydintis konkursas“, įdėtus į vieną knygą „Haiku konkursai“, su 1686 m. paskelbtais komentarais „Kritinės pastabos apie naujametinius rengus“: pastarajame, vadovaujantis dzen estetika, gvildinama estetinė užuomina ir užslėptos esmės perteikimas meno kūrinyje.



Buson. Bashō portretas.
Tušas, popierius

Tęsdamas dzen menininkų tradicijas, 1684 m. Bashō leidžiasi į ilgalaikes, su nedidelėmis pertraukomis vienuolika metų užtrukusias keliones atokiais Japonijos keliais. Šiuo laikotarpiu jis sukuria daug įstabių *haiku* poezijos, kaligrafijos ir *haiga* tapybos kūrinių. Tuomet Bashō šlovė jau plačiai pasklinda šalyje ir atsiranda šimtai jo mokinių bei sekėjų.

Bashō priklauso klasikiniam Rytų Azijos klajojančio mąstytojo-menininko tipui, kuris artimas daugeliui kinų ir japonų menininkų, metusių iššūkį šio pasaulio galingiesiems bei gyvenančių varganą atsiskyrėlio gyvenimą. Nors dzen pasaulėžiūrą Bashō perima visa savo širdimi, tačiau niekuomet netampa vienuoliu. Didžiąją savo gyvenimo dalį praleidžia paprastose žvejų, vienuolių, medkirčių lūšnelėse arba mokinių pastatytuose laikinuose būstuose gamtos prieglobstyje.

Gamta jam – gimtoji stichija, iš kurios jis semiasi kūrybinio įkvėpimo ir randa priebėgą nuo šalį kaustančios šiogunų tironijos. 1690 m. vasarą leisdamas dienas lūšnelėje prie įstabaus Biwos ežero, jis pastebi, kad gyvena kaip atsiskyrėlis keliaunininkas, kuriam nėra reikalo kaupti turtą. Visa jo manta susideda iš plačiakraštės kiparisų skrybėlės ir osokos lietauspalčio, pakabinto virš pagalvio.

Po kelionių Bashō sukuria garsiuosius dienoraščius „Kelionė į Koshimā“, „Klajojančio poeto laiškai“ (1687), „Kelionė į Sarashiną“ (1688), intymiausių dienoraštį apie beveik pusę metų trukusią kelionę „Šiaurės takais“ (1689) ir „Dienoraštį iš Sogos“ (1691). Šie lyriniai kelionių aprašymai, kaip ir to meto kritiniai veikalai, kupini subtilių estetinių apmąstymų apie grožio bei meninės kūrybos prigimtį, meno tikslus, esmę, menininko misiją.

Bashō nesuteikia savo estetinei teorijai išbaigto ir sisteminio pavidalo. Jo estetiškos idėjos išblaškytos kritiniuose straipsniuose, įvaduose į poezijos rinkinius, komentaruose, kelionių dienoraščiuose, laiškuose, mokinių užrašytuose mintyse ir pasisakymų fragmentuose, meno kūriniuose. Apibendrindamas savo ilgalaikę kūrybinę patirtį „trijuose didžiausiuose menuose“, jis suformuoja originalią estetinę teoriją su savitu estetinių kategorijų pasauliu.

Svarbiausios Bashō estetikoje *sabi* (vienatvė, elegiškas liūdesys), *hosomi* (subtilumas, trapumas, įsiskverbimo gelmė), *karumi* (lengvumas), *shiori* (asociatyvus grožio harmonijos suvokimas) estetiškos kategorijos. Tęsdamas didžiųjų dzen menininkų atsiskyrėlių Saigyō, Myōe, Dōgeno tradicijas, Bashō daug kalba apie nenumaldomą laiko tėkmę, elegišką vienatvės liūdesį. Jis teigia, kad *sabi* – tai „meno kūrinio atspalvis, jo toninė struktūra“.

Sabi kategorija traktuojama ambivalentiškai: pirmiausia kaip visiškai natūrali vyraujanti dvasinė tapybos ar poezijos kūrinio atmosfera, kaip reiškinys, pažymėtas laiko tėkmės ir įkūniantis būtis tęstinumą, kita vertus, kaip intymiausių dvasinių menininko išgyvenimų išraiška. Ši sąvoka Bashō kūriniuose dažniausiai siejasi su „nuskaidrėjimo vienatve“, neatskiriama nuo tikro menininko sugebėjimo surasti emocinį atgarsį gamtos pasaulyje. Šis intymus menininko dvasios sąlytis su gamtos stichija suteikia jo kūriniams švelnaus elegiško.

Apibūdindamas išskirtinę *sabi* kategorijos reikšmę Bashō estetikoje, S. Hisamatsu rašo: „*Sabi* kategorijoje Bashō įžvelgia gamtos esmę. Jis geriau nei kiti pažįsta *makoto* ir ne tik išvysta gamtą tokią, kokia ji yra, tačiau ir įsiskverbia į jos gelmes bei susieja jos esmę su *sabi*. [...] *sabi* Bashō aptinka kasdienybėje. *Sabi* jam ne tik gamtos, bet ir žmogaus gyvenimo esmė. „Išgyvenus nušvitimą, reikia grįžti į kasdienybę“. Taip Bashō supranta „gyvenimą *sabi* dvasia“. *Sabi* – tai aukščiausias gamtos, žmogaus gyvenimo ir meno dėsniš“ (*Istorija...*, 1985, t. 2, p. 78).

Netgi kasdieniškiausiuose žmogų supančio pasaulio reiškiniuose, daiktuose Bashō sugeba įžvelgti ypatingą estetinę prasmę, poetiką ir, išryškindamas intensyvią detalę, pasineria į kitą, giliają būties suvokimo aplinką, kurioje vyrauja trapus, kupinas subtilumo (*hosomi*) grožis. Jis geriausiai gali būti perteiktas lengva, žaisminga (*karumi*) ir paprasta menine forma. Tikrasis menas, – pabrėžia Bashō, – „visuomet labai paprastas“. Tikrojo meno paprastumu jis įvardija labai išraiškingą paprastumą.

Bashō estetika ir kūryba pagrįsta džen pasaulėžiūra. Ryškiausias iškilaus menininko estetikos ir kūrybos bruožas – gilus bei principinis panteizmas, siejantis jį su didžiais kinų Tang epochos poetais Li Po, Du Fu ir džen tradicijos menininkais atsiskyrėliais. Žmogų supančią gamtą, nuolatinę metų laikų kaitą, intymų bendravimą su neryškios, kasdieniškos gamtos grožiu jis regi kaip pagrindinį menininko kūrybinio įkvėpimo šaltinį.

„Saigyō *tanka*, Sogos *renga*, Sesshū paveikslai, Sen no Rikyū arbatos ceremonijos menas – visų jų kelias yra kupinas vienos idėjos. Jausti grožį (*fūga*) – vadinasi, sekti gamta, būti keturių metų laikų draugu. Visa, ką regi, yra žiedas, apie ką mąstai, – mėnulis. Tas, kuriam daiktai ne žiedas, yra laukinis. Tas, kurio širdyje nėra žiedo, – žvėris. Nebūk laukinis, įveik savyje žvėrį, sek Visata, ir grįši į ją“ (Grigorjeva, 1979, p. 265).

Savo meninės kūrybos koncepcijoje Bashō aukština meditacijos, dvasinio nuskaidrėjimo, artimo *satori* būsenai, reikšmę, nurodo tikrojo meno neasmeniškumą. Pats kūrybos aktas čia traktuojamas kaip spontaniškas būties atsivėrimas, intuityvi reiškinių esmės įžvalga. Menininkas turi užmiršti savo tuštybę, prislopinti jausmus, išguiti asmeniškumą ir visa siela įsiklausyti į supantį gamtos pasaulį, intuityviai surasti gilų jo apraiškų ryšį su dvasiniu žmogaus pasauliu, jautriausiais išgyvenimais.

Bashō atmeta nesubrandintus išorinius išgyvenimus ir reikalauja iš menininko maksimalaus estetinių išgyvenimų autentiškumo. Iš tikro išgyvenimo išsirutuliojusiam *haiku* „girdėti, kaip varlė šokteli nuo laukine žole apaugusio kranto. Jame skleidžiasi regimieji ir girdimieji vaizdiniai. Kur yra toks *hokku*, kokį poetas išgyveno, ten poetinė tiesa“ (Yasuda, 1975, p. 22).

Autentiška kūryba, Bashō žodžiais tariant, reikalauja iš menininko tol skverbtis į vaizdujamąjį objektą, kol atsiskleidžia jo esmė. Šiame kūrybinio proceso tarpsnyje estetinis potyris atsiliepia menininko sąmonėje, ir jo ego išnyksta įsiliedamas į kontempliuojamos gamtos ob-

jektą. Menininko pasinėrimas į vieningą dvasinę jungtį su gamta padeda jam kaupti kūrybinę Visatos energiją ir vėliau ją spinduliuoti kūrinuose.

„Bashō, – rašo M. Ueda, – turi omenyje dvasią, kuri apskritai slypi kūrybinių galių esmėje. Ši dvasia, kurdama meno kūrinius, vėl įsilieja į kūrybinę Visatos energiją. Kaip Visata sukuria įstabius žiedus ir švelnų mėnulį, taip menininkas kuria grožį“ (Ueda, 1967, p. 183).

Suvokiamojo objekto perpratimas ir sugebėjimas naujai išvysti reiškinius, išryškinti tokią detalę ar akimirką, kurioje menininko dvasia susilieja su amžinybe, Bashō estetikoje traktuojama kaip sudėtingiausia kūrybinio proceso dalis, o praktinis idėjos įgyvendinimas – antraeilis žaibiškas kūrybinių galių blykstelėjimas. Vadinasi, meno kūrinys atsiranda iš akimirką trunkančio dvasinio nuskaidrėjimo.

„Eilėraščių kurti, – sako jis, – reikia per akimirką, kaip medkirtys verčia galingą medį“. Meninėje kūryboje Bashō labiausiai vertina spontanišką menininko dvasios polėkį, kūrybos akto nuoširdumą. „Kuomet kuri, – pataria, – nekurk per daug, nes prarasi nuoširdumą. Tavo *haiku* tegimdo širdis, o ne meistrystė“ (Kirkwood, 1971, p. 189).

Bashō sukūrė kokybiškai naują, kupiną filosofinės potekstės trielę *haiku* poeziją. „Poetinis jo genijus, – rašo K.P. Kirkwoodas, – supaprastino *tanka* eiles ir pavertė jas į glaustas, tobulas miniatiūras. Talentingai supaprastintos eilės niekuo nenukentėjo. Tradicinį *tanka* žanrą ir dviejų autorių kuriamą *renga* jis apvalė nuo žodžių žaismo, pigaus humoro, vulgarizmų ir, suteikęs poezijai rimtį, ją pagrindė gamtos dvelkimu“ (*Ten pat*, p. 187).

Bashō ir garsūs jo mokiniai Onitsura, Otsuji *haiku* įvardija tobuliausiu menu ir siekia pavertti vyraujančiu savo epochos poetiniu žanru, pajėgiančiu glaustai ir su gilia filosofine potekste išreikšti sudėtingas būties problemas. *Haiku* jiems – didžiausio meistriškumo reikalaujantis poezijos žanras, iššūkis didiesiems praeities poetams, jų kūrybinės galios, talento išbandymas.

Tikrasis *haiku* meistras, Bashō įsitikinimu, ne pasiduoda išorinės formos ar gražių žodžių poveikiui, o nuoširdžiai siekia autentiškai perteikti grožio esmę. „Daugelis poetų, – aiškina jis, – žavingai kalba savo eilėse, tačiau, priešingai, žavesio jose nėra nė šešėlio, žavesio esmė nėra kalbėjimas apie jį. [...] Dar – daugelio eilės yra perdėm ambicingos ir todėl praranda nuoširdumą“ (Yasuda, 1975, p. 11). Vadinasi, tikrojo meno esmė neturi nieko bendra su išorine forma, tuščiažodžiavimu, kadangi tuomet meno kūrinys praranda vieną svarbiausių savo bruožų – nuoširdumą.

Pastarąją Bashō mintį plėtoja ir jo mokinys Otsuji (1675–1739), kuris pabrėžia: „Mes galime pasinerti į kūrybos pasaulį tik tapę visiškai nuoširdūs ir nusilenkę gamtai, tačiau kartu laisvi ir bebačiai, kai nutolstame nuo gamtos, paklūstame fantazijoms bei įsiviliame į bergždžius samprotavimus [...] Norint sukurti *haiku* koncepciją ir asmeninės filosofijos išpažinimas nereikalingas, nes idėjų pasaulyje atsiranda pavojus, kad poetas pradės kurti remdamasis logika, kai vienintelis kūrybos motyvas turi būti grynas jausmas“ (*Ten pat*, p. 10–11).

Šią sensualistinę ir intuityvistinę Otsuji koncepcijos nuostatą koreguoja kitas didis *haiku* poetas ir teoretikas Onitsura (1661–1731), kuris savo estetikoje iškelia *makoto* (tiesa, nuoširdumas) kategorijos reikšmę. Ją sieja su autentiškam menui būdinga gamtos reiškinių kontempliacija ir jų vidinės esmės atskleidimu. Esė „Monologas“ Onitsura teigia: „Kai poetas, kurdamas eiles, pagrindinį dėmesį kreipia į retoriką ir frazeologiją, tuomet nukenčia meninė tiesa ir nuoširdumas“ (*Ten pat*, p. 17).

Bashō savo veikaluose plačiai naudojasi apibendrinta *fūga-makoto* sąvoka, reiškiančia grožio tiesą, arba tiesos kelią mene. Jo įsitikinimu, tikrasis menas negali remtis vien tik išorine forma ar gražiais žodžiais, o turi paklusti *fūga-makoto* principui. Kalbėdamas apie jo svarbą, omenyje turi ne meno sutapatinimą su tikrove, o tikrą natūralų nuoširdumą, siekiant autentiškai perteikti meninę tiesą. Bashō pabrėžia, kad jei meno kūrinys nėra nuoširdumo, adekvaus meninei tiesai, tuomet nėra dvasinio grožio, o lieka tik dirbtiniai žodžiai. Vadinasi, tikras meno kūrinys, anot Bashō ir Onitsuros, gali būti sukurtas tik organiškai nuoširdžiam dvasios polėkiui, tobulai meninei formai ir turiniui. Bashō meninės kūrybos teorijos esmė slypi tezėje: „Nekintanti tiesa besikeičiančioje formoje“.

Skirtingai nei rafinuotos aristokratų pamėgtos *tanka* ir *renga* poetinės formos, Bashō *haiku* išsiskiria pabrėžtinu paprastumu, minties, įvaizdžių, asociacijų glaustumu. „*Haiku*, – rašo K. Yasuda, – yra tokia glausta poezijos forma, kurioje žodžiai išsilieja per akimirką, tarsi ypatingo dvasinio nuskaidrėjimo būseną. *Haiku* atsiradimo akimirką skleidžiasi nepakartojamas estetinio išgyvenimo momentas, kuriame žodžiai, išreiškiantys šį išgyvenimą, ir pats išgyvenimas susilieja į vientisą jungtį. *Haiku* kilmė yra antilaikinė ir jos kokybė tiesiogiai susijusi su nepaklūstančia laiko tėkmei amžinybe, nes šio kūrybinio proceso metu žmogus ir jį supantis pasaulis tampa visuma, ir išnyksta laiko pojūtis. Visuminė žodinė šio estetinio išgyvenimo išraiška sukuria tą nuoširdumo jausmą, kurį Ezra Poundas pavadino esmingiausiu meno bruožu“ (*Ten pat*, p. 24–25).

Miniatiūrinė Bashō *haiku* poetinė forma organiškai jungia du skirtingus griežto kanono apibrėžtus pasaulio suvokimus: pirmasis, universalus *kosminis*, poetą tiesiogiai siejantis su jį supančiu gamtos pasauliu, nuolatine metų laikų kaita bei nurodantis žmogaus priklausomybę amžinam būties ciklui, ir antrasis, *lokalinis*, konkretus daiktinis pasaulis su jam būdinga kasdieninių įvykių visuma. Šis *haiku* dvilypumas padeda išplėsti meninę lakoniškos poetinės formos erdvę ir sudėtinga įvaizdžių, asociacijų, užuominų seka sujungti kasdienybės ir amžinybės lygmenis. Vienas būdingiausių Bashō estetikos bruožų yra netikėtas loginės minties nutraukimas. Jo *haiku* eilėse tarsi susiduria du esmiškai skirtingi tikrovės suvokimo planai – į pirmąją ištraukta detalė ir bendra frazė, besirutuliojanti pagrindinės minties sraute. Jos nutraukimas vyksta netikėtai perkeliant asociacijas į detalę ir kreipiantis į neišsemiamas pauzės bei estetinės užuominos galimybes.

Bashō plėtojamoje *haiku* estetikoje, kaip ir kituose japonų poezijos žanruose (*tanka*, *waka*, *renga*), reikšmingi „metų laikų žodžiai“, kurie, suteikdami eilėms gamtos alsavimą, kartu nurodo ir tą metų laiką, apie kurį kalbama eilėse. Metaforiškai „metų laikų žodžiai“ suteikia eilėms asociatyvumo ir žadina vaizduotę. Už *haiku* teksto, sako Bashō, „turi sleistis ištisas paveikslas“.

Bashō, kaip ir dzen estetikai, įsitikinęs, kad giliausia tiesa bei aukščiausias grožis neišsako-
mas žodžiais. Dėl to *haiku* eilių stilius lapidariškas, jame minimalus žodžių skaičius, pabrėžtinai taupios meninės išraiškos priemonės, kiekvienas žodis, skiemuo, pauzė, estetinė užuomina reikšminga.

„Stilius, – rašo poetas laiške draugui, – turi būti natūralus, su grakščiais temų posūkiais. Originalumas, neįprastumo siekimas nepatartini... Būk natūralus ir nuolat prisimink gamtą... Tegu tavo *haiku* bus panašios į liepsnojančią vėtroje gluosnio šakelę su lietaus lašais“ (Chamberlain, 1925, t. 1, p. 113).

Tikrasis menas, Bashō įsitikinimu, turi kelti neišbaigtumo įspūdį, skatinti suvokėjo vaizduotę, kuri turi užpildyti menininko atskleistą erdvę, suteikti tam, kas meno kūrinyje pateikta tik estetiškos užuominos forma, savitą prasmę.

Non finito principo reikšmę *haiku* estetikoje pabrėžia ir Otsuji, kuris nurodo, kad tai, „kas pasakoma *haiku*, tėra labai maža reiškinio dalelė, bet vis dėlto tai, ką poetas patiria, yra tikrovė, slypinti už pasakytų žodžių, ką galime pavadinti universaliu jausmu, kylančiu iš poeto sąlyčio su gamta“ (Yasuda, 1975, p. 22). Sugebėjimas suteikti meno kūriniiui kupiną užuominų, neišsakymų filosofinę potekstę – vienas svarbiausių *haiku* meistro meistriškumo ir meno kūrinio vertės įrodymų.

Būdamas labai reiklus kūrybai, Bashō reikalauja iš menininko atsakyti už savo veiklos rezultatus. Tobulą *haiku* jis laiko itin reta sėkme netgi didžio poeto kūryboje. „Tas, kuris per visą gyvenimą sukūrė tris ar penkis puikius eilėraščius, – sako jis, – yra tikras poetas, o kuris sukūrė dešimt, – tikras meistras“. Pasak artimųjų didžiojo meistro mokinių, autentišką kūrybinį kelią jis siejo su menininko nepasitenkinimu pasiektais rezultatais, nenumaldomu tobulumo siekimu, naujų saviraiškos formų ieškojimu, nuolatinio judėjimo į priekį. Jis mėgo sakyti, kad yra „pavargęs nuo vakardienos savo įspūdžių“, ir tas poetinis praregėjimas, kuris vakar išsiliejo į gaivų kūrinį, kitą dieną tampa bevaisis, „melagingas“. Į mokinio klausimą: „Ar tikras meistras kartais klysta?“ reiklusis Bashō trumpai atsako: „Kiekviename eilėraštyje“.

Kaip ir Ikkyū, Bashō savo kūrinius vertina kaip konkrečios nugyventos dienos „pėdsakus“, arba „mirties eiles“. Kiekvienas kūrinys turi atsirasti visiškai atsiduodant kūrybai, tarsi ruošiantis mirti. Gyvenimo pabaigoje jis aiškina savo mokiniams: „Vakarykštės eilės – tai šios dienos priešmirtinės eilės. Šios dienos eilės bus rytdienos priešmirtinės eilės. Kiekvienas eilėraštis, kuriuos sukūriau per visą savo gyvenimą, yra priešmirtinis“ (Miyamori, 1932, p. 60). Tik nuolat paneigiant pasiektus rezultatus ir atsinaujinant, Bashō požiūriu, atsiranda tikroji kūryba.

Taigi daugumai pagrindinių brandžios Bashō estetinės teorijos ir meninės kūrybos aspektų įtaką darė džen estetišiai idealai. Jis suformuoja kokybiškai naujo filosofinio meno, susijusio su svarbiausių žmogaus būties problemų apmąstymu, koncepciją, išaukština gamtos kontempliacijos, asmenybės dvasinio nušvitimo reikšmę, teigia, kad tikrą meno kūrinį menininkas gali sukurti tik visiškai užslopinęs savąjį egocentrizmą ir vidumi suaugęs su kontempliacijos objektu.

„Pamokas, kaip piešti pušį, reikia imti iš pušies, o kaip piešti bambuką – iš bambuko“, – aiškina Bashō. Jei menininkas sutelkia dėmesį į asmeninius išgyvenimus ir išreiškia tik savo jausmus, tuomet jis pamiršta pirmą pradžią gamtą bei praranda tą vaizdinių asociacijų, dvasios polėkių turtingumą, kurį jam gali suteikti susikaupimas ties vienu ar kitu kontemplanuojamos gamtos objektu.

Tikras menas čia aiškinamas kaip ilgos meditacijos ir akimirką trunkančio dvasinio nušvitimo rezultatas. Jam būdingas didžiausias imlumas, stiliaus glaustumas, asociatyvumas, gili potekstė, metaforiškumas, estatinė užuomina. Netgi kasdieniškiausiuose gyvenimo reiškiniuose Bashō siekia įžvelgti savitą grožį ir, vaizduodamas juos, pakylėti iki tikrojo meno aukštumų. Kanonizuotų grožio formų deidealizavimas ir kasdieniškos paprastumo poetikos iškėlimas – vienas būdingiausių Bashō estetikos bruožų.

Taigi Bashō sukūrė savitą meninės kūrybos koncepciją, kurią praktiškai įgyvendino savo „trijų didžiųjų menų“ kūriniuose. Šis vienas žymiausių japonų meninės kultūros reformatorių dar gyvas būdamas tapo visuotinai pripažintas klasikais, suformavo įtakingą mokyklą, kuri parengė ištisą plejadą didžiųjų menininkų. Bashō išplėtoti estetišiai principai ir stilistiniai atradimai turėjo milžinišką poveikį tolesnei japonų kultūros istorijai. Jam mirus šalyje liko apie 60 talentingų tiesioginių jo mokinių ir apie 2000 sekėjų, apsiskelbusių didžiojo meistro mokiniais. Poetinis Bashō stilius japonų poezijoje vyravo beveik du šimtmečius.

Kyōto tapybos mokyklos iškilimas (Honami Kōetsu, Tawaraya Sōtatsu, Ogata Kōrin)

Ankstyvajame Edo epochos estetinės minties ir dailės raidos laikotarpyje dar buvo gajos Muramachi ir Momoyam epochų tendencijos. Greta monumentalumo ir dekoratyvumo linkme evoliucionuojančių įtakingų Tosos, Kanō, Unkoku, Hasegawos mokyklų pastebimai stiprėja keramikos, lako dirbinių, *netsuke* skulptūros, *ukiyo-e* raizybos reikšmė. Vaizduojamojoje dailėje pastebima ryški spontaniškų ir dekoratyvinių krypčių bei mokyklų poliarizacija. Pirmajame Edo epochos etape, aprėpiančiame XVII a., savo estetinė vertė ir aukštu meniniu lygiu išsiskiria spontaniškos kūrybos formos, o antrajame nuo XVIII a. pradžios vis labiau įsigali taikomieji ir dekoratyviniai menai.

Momoyam epochoje tušo tapyba palaipsniui išsiveržė iš džen vienuolynų ir, praradusi tiesioginį ryšį su religine praktika, išplito tarp pasauliečių. Tapyboje reikšmingu XVII a. miestietiškos kultūros reiškiniu tampa vadinamosios Kyōto mokyklos meistrų Honami Kōetsu, Tawaraya Sōtatsu ir Ogata Kōrin kūryba. Šie daugiausia Kyōto mieste dirbantys dailininkai ne tik savitai išplėtoja ankstesnes dekoratyvinės tapybos tendencijas, bet ir savaisiais plastiniais atradimais tampa jungiamąja grandimi tarp Momoyam epochos ir XVIII–XIX a. pradžioje suklestėjusios žanrinės tapybos bei *ukiyo-e* raizybos meistrų.

XVII a. senoji sostinė Kyōto dar išlieka pagrindiniu Japonijos meno talentų traukos ir sankaupos centru. Prie imperatorių rūmų susibūrę dailininkai siekia atgaivinti senosios tapybos tradicijas – kaip atsvarą tiek šogunato, tiek Edo miestietiškai kultūrai. Klestint proziškai trečiojo luomo kultūrai jiems priimtinesnis emocionalus Heian epochos dailės artistizmas. Tačiau Kyōto mokyklos meistrų – nuo Honami Kōetsu iki Ogata Kōrin – stiliaus evoliucija aiškiai rodo naujų Edo epochos miestietiškos kultūros estetinių principų skverbimąsi.

Kyōto mokyklos ir savitos tautinės japonų tapybos tradicijos pradininkas – garsios kavalijų meistrų giminės palikuonis Honami Kōetsu (1558–1637). Jau vaikystėje jis išsiskiria imlumu ir daugiabriauniu talentu. Gavęs šeimoje profesionalų ginklų meistro parengimą, jis studijuoja tapybą vadovaujamas Kanō Eitoku. Neturėdamas tapytojo išsilavinimo ir formaliai nepriklausydamas jokiai mokyklai, Kōetsu, be tapybos, lygiagrečiai reiškiasi kaligrafijos, skulptūros, poezijos, keramikos, sodų kompozicijos, arbatos ceremonijos, *nō* teatro kaukių, brangių ginklų gamybos srityse.

Kōetsu buvo labai kuklių gyvenimiškų poreikių menininkas: atsainiai vertino išorinę šlovę, nesiekė praturtėti. Jis artimai draugavo su daugeliu menininkų, o jo įvairiausiai interesai stipriai veikė jaunus dailininkus. Jo artimas draugas buvo Kanō Sanraku, ištikimi mokiniai – Tawaraya Sōtatsu ir Ogata Kōrin. Įgijęs didžiulę šlovę 58 metų menininkas sąmoningai nusišalino nuo visuomeninio gyvenimo ir paskutinius du dešimtmečius gyveno gamtos prieglobstyje šalia Kyōto.

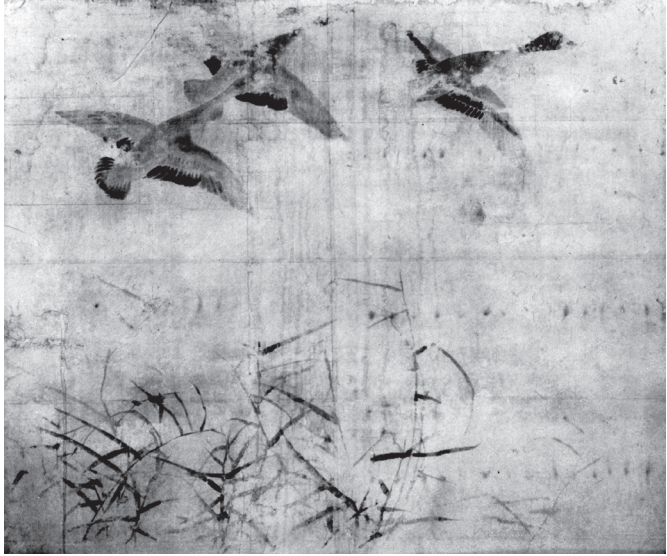
Nuolat keisdamas kūrybinių interesų sritis, jis kuria labai laisvai, nepaisydamas daugelio kanonų. Kupina artistizmo, meilės gamtai Kōetsu tapyba tarsi jungia Momoyamos ir XVII a. Tokugaw epochos tapytojus. Jo estetiški skoniai ir stilistika patiria Momoyam epochos pabaigoje vyrausių stilių poveikį.

Kōetsu nepatenkina didžiųjų šios epochos meistrų polinkis į išorinį spalvingumą, turtinę dekorą. Dailininko idealas ir nuolatinio jo dėmesio objektas – emocionali Heian epochos literatūra, kaligrafija, tapyba, kurios jį įkvepia kurti. Iš Kōetsu tapybos iki mūsų laikų išliko labai nedaug jam priskiriamų kūrinių, kurių dalis sukurti kartu su mylimu mokiniu Sōtatsu.

Kōetsu artimiausi Heian epochoje pamėgti paveikslo ir eilių bei gėlių ir paukščių žanrai. XVII a. pradžioje dailininko sukurti horizontalūs ritinėliai ir kai kurie paveikslai su eilėmis iš

klasikinės poezijos „Klevo lapai ir eilės“, „Eilės“, taip pat kartu su Sōtatsu nutapytas „Tapybos ir kaligrafijos ritinėlis“ išsiskiria nepaprastu artistizmu, kaligrafinio piešinio laisvumu, linijų švelnumu, puikiu kompozicijos jausmu.

Kōetsu sąmoningai kūrė albumus, kurių tikslas – atskleisti „tapytos poezijos“ galimybes. Jos išryškinamos pasitelkiant tarpinę grandį kaligrafiją, kuria užrašomos eilės dailės kūrinys. Kaligrafija čia funkcionuoja jau kaip sudėtinis tapybos



Tawaraya Sōtatsu. Antys ir meldai. XVII a. Tušas, popierius

komponentas. Nors dauguma Kōetsu pamėgtų sužetų, motyvų, jų traktavimo principų yra perimti iš Heian epochos dailės, tačiau jo naudojamos išraiškos priemonės dažnai perimamos iš savo meto kūrybos.

Kitas šios tradicijos šalininkas buvo mylimas Kōetsu mokinys įstabus teptuko meistras Tawaraya Sōtatsu (1576–1643). Nuo vaikystės gyvendamas vienuolynuose, gauna įvairiapusį humanitarinį išsilavinimą. Labai domisi senovės poezija, kaligrafija, idėmiai studijuoja ir kopijuoja senųjų tapybos meistrų kūrinius, siekia perprasti jų kūrybos metodus. Estetinių idealų jis ieško Heian epochos kultūroje – jaunuolį traukia jos menininkų nuoširdumas.

Tai suartina jaunąjį tapytoją su dvasiškai labai artimu Kōetsu, kuris stipriai paveikia jo pasaulėjautą ir kūrybą; glaudus bendradarbiavimas maždaug nuo 1600 iki 1620 m. daro nemažą įtaką besiformuojančiam jo stiliui. Šiame kūrybinės evoliucijos etape jis daug dėmesio skiria kaligrafijai, kuria spontaniškus santūrių tonų paveikslus su eilėmis.

Kōetsu padeda jam tobulai įvaldyti kaligrafinį piešinio lankstumą ir potėpio jėgą, suvokti blankios dėmės reikšmę. Iš mokytojo jis perima meilę kaligrafijai, piešinio linijų laisvę ir daugelio kanonų nepaisymą. Šie dailininko kūrybos bruožai atsiskleidžia Kōetsu tapytuose kaligrafijos nestokojančiuose kūriniuose. Juose reikšminga improvizacija, asociatyvus poetinis mąstymas.

Sōtatsu pirmenybę teikė tapybinėms dėmėms ir blankaus tušo formoms. Ant vienos šlapiamo popieriaus lape nutapytos dėmės jis tuoj pat klodavo kitas ir išgaudavo itin jautrius

tapybinius atspalvius. Jo spontaniškas tapybos stilius, jau išsivadavęs iš kinų mokyklų įtakos, formuoja savitos japoniškos tradicijos bruožus. Šie nauji stilistiniai bruožai išryškėja kartu su Kōetsu nutapytuose kūriniuose.

Vėliau Sōtatsu aktyviai dirba ir santūrios, ir raiškos dekoratyvinės tapybos srityse. Jį vis labiau traukia kinų žanrinės tapybos, *suiboku* meistrų ir dekoratyvinės tapybos išraiškos priemonės. 1621 m. sukurtose širmų tapyboje „Baltas dramblys“, „Kiniški liūtai“ regime dvasinį ir toninį artumą kinų dekoratyvinės tapybos meistrams, o meistriškai nutapytame paveiksle „Paukščiai lotosų tvenkinyje“ ryškus kinų gėlių ir paukščių žanrinės tapybos poveikis. Antrojo periodo kūriniuose Sōtatsu išpūdingai panaudoja emocinę spalvinių dėmių jėgą ir lanksčios linijos teikiamas galimybes. 1630 m. dailininko kūryba įvertinama *hokkyō* titulu, kuris suteikiamas tik aukščiausio lygio tapybos meistrams.

Vėlyvajame Sōtatsu kūrybinės evoliucijos etape pastebimai stiprėja dekoratyvinės tapybos mokyklų poveikis, ryškėja polinkis į monumentalų žanrinių temų interpretavimą. Širmose ir sieninėse pertvarose jis tapo žmonių bei gėlių ir paukščių žanrų kūrinius, kuriuose vyrauja spalvingi, neretai ir puošnūs auksiniai tonai. Vėlyvoji Sōtatsu kūryba praranda ankstyviesiems kūriniams būdingą intymumą, spontaniškumą, savo dvasia ir meninės išraiškos priemonėmis artėja prie Ogata Kōrin ir XVIII a. dekoratyvinės tapybos meistrų stilistikos.

Japonų polichrominės dekoratyvinės tapybos raida apogėjų pasiekia Genroku periode kūrėjo Ogata Kōrin (1658–1716) kūryboje. Iš samurajų kilę dailininko seneliai pasirenka Kyōto prekybininkų kelią. Jie įkuria drabužių siuvyklą ir sėkmingai vadovauja jai bei respektabiliai kimono parduotuvei, aptarnaujančiai netgi imperatorių ir šogunų rūmus.

Kōrino šeima susigiminiuoja ir artimai bendrauja su šlovės zenite esančiu Kōetsu. Ogata Kōrin tėvas, atskleidęs sūnui pirmąsias tapybos paslaptis, garsėja kaip žymus kaligrafas, tapytojas, gyvenantis intelektualaus meno mėgėjo gyvenimą. Vaikystėje būsimasis dailininkas gauna įvairiapusį meninį išsilavinimą šeimoje, vėliau studijuoja tapybą, vadovaujamas Yamamoto Sokeno ir Kanō Tsunenobu. Šis reto talento tapytojas, paveldėjęs turtingą palikimą, tapo nesistėmingai, gyvena nerūpestingą malonumų ieškotojo gyvenimą. Iššvaistęs palikimą ir sukrėstas gyvenimo negandų, paskutinius gyvenimo dešimtmečius – nuo 1697 iki 1716 m. – skiria kūrybai.

Be dekoratyvinės polichrominės tapybos, Ogata Kōrin aktyviai darbuojasi monochrominės tapybos, kaligrafijos, keramikos, lako gaminių ir drabužių modeliavimo srityse. Dailininkas garsėja dekoratyviais žmonių bei gėlių ir paukščių žanrų kūriniiais, įgauna neprilygstamo drabužių dizainerio šlovę. 1701 m. jam suteikiamas *hokkyō* titulas.

Sulaukęs oficialaus pripažinimo, dailininkas įkuria savo mokyklą, plėtojančią Kōetsu ir Sōtatsu tapybos tradicijas. Nors Ogata Kōrin save laiko tiesioginiu šių didžiųjų tapytojų tradicijų tęsėju, tačiau jis yra kitos – ekstravertiškos pasaulėjautos ir kito – daug raiškesnio, spalvingesnio stiliaus dailininkas.



Ogata Kōrin. Žydinti slyva. XVII a. pab. Spalvotas tušas, popierius

Kitaip nei pirmtakai, kurių kūriniai sutelkti į vidines vertybes ir siekia atgaivinti Heian epochos meistrų poetinės dvasios polėkius, Ogata Kōrin artimiau susijęs su savo epochos utilitaria, pragmatiška miestiečių pasaulėjauta. Būdamas tikras savo epochos sūnus, jis išreiškia hedonistinę Genroku periodo dvasią, dėmesį išoriniam, kūniškam, spalvingam pasauliui.

Nors Ogata Kōrin yra vienas dekoratyviškiausių japonų tradicinės tapybos meistrų, daugybėje savo kūrinių lieka ištikimas peizažinės tapybos tradicijai būdingam gamtos grožio poetizavimui. Gelminis ryšys su gamtos poetika pasireiškia netgi dekoratyviausiuose jo kūriniuose, kuriuose ribos tarp dekoratyvinės ir vaizduojamosios dailės ganėtinai paslankios.

Nuo 1704 iki 1710 m. Ogata Kōrin gyvena ir kuria Edo, bet sunkiai prisitaiko prie šio miesto vyraujančio skonio ir meninių stilių. Sugrįžus 1710 m. į Kyōto, prasideda vaisingiausias dailininko kūrybinės evoliucijos periodas, sukuriama brandžiausi kūriniai. Perėmęs aristokratiškos Kyōto kultūros skonio rafinuotumą, vėlyvojoje polichrominėje tapyboje jis remiasi Kōetsu ir Sōtatsu piešinio, vingrių linijų artistizmu bei Tosos ir Kanō mokyklų polinkiu į dekoratyvinį apibendrinimą.

Garsiajame paveiksle „Raudonos ir baltos slyvų žydėjimas“ dailininkas jautriai modeliuoja detales, vaizduojamiems motyvams siekdamas suteikti didžiausią išraiškingumą ir dekoratyvumą. Jam svarbiausia ne paveikslas sužetas, o plastinis pasirinktų motyvų stilizavimas. Tapytojas mėgsta didžiules erdves, intensyviuos spalvinius laukus, siekia suderinti skirtinguose poliuose esančius kompozicijos elementus. Įspūdingai panaudodamas emocinę spalvos poveikio galią

ir nuolatinį vingrių linijų bei dekoratyvių motyvų pakartojimą, jis sudaro ritmišką paveikslo kompoziciją.

Taigi Kyōto mokyklos meistrų Kōetsu, Sōtatsu ir Ogata Kōrin kūryboje išplėtotos ankstesnių dekoratyvinės tapybos mokyklų *yamato-e*, Tosos, Kanō tendencijos pasiekia tą lemtingą meistriškumo ribą, po kurios epigonai galėjo tik suvulgarinti šių didžiųjų meistrų pasiekimus. Išsėmę tradicinės dekoratyvinės tapybos teikiamas galimybes, šie dailininkai savo polinkiais į raiškų linijinį piešinį, lokalsios spalvos panaudojimą, pabrėžtiną dekoratyvumą, stiliaus glaustumą, plokštuminį erdvės traktavimą, vingrios ritmingos linijos pabrėžimą paveikslo struktūroje atveria kelią naujam dekoratyvinės dailės raidos etapui, kuris siejasi su *ukiyo-e* raizybos atsiradimu. Pastarosios šalininkai, plėtodami Kyōto mokyklos meistrų pasiekimus, pasuko piešinio, linijos, spalvos redukavimo keliu.

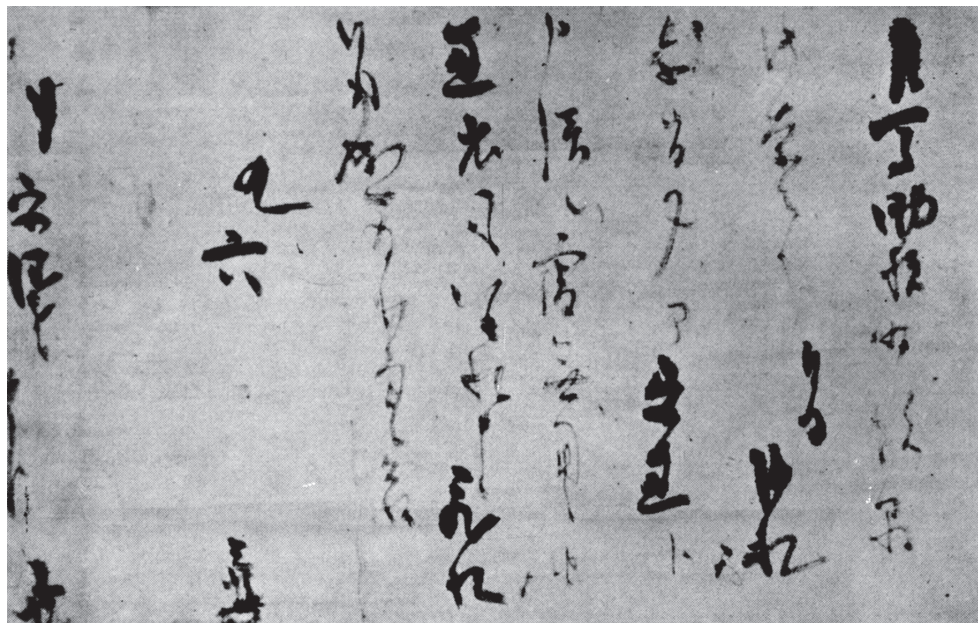
Kaligrafijos atgimimas ir Yushō estetika

Tokugaw epochoje, stiprėjant retrospekcijos tendencijoms ir skleidžiantis spontaniškosios dailės formoms, itin susidomima kaligrafija, tačiau ne tiek tradicinėmis su rašymu susijusiomis, kiek ženklinėmis, vizualinėmis jos atmainomis, kuriose tekstą užgožia vizualinis kaligrafijos grožis. Įtakingiausių spontaniškųjų *haiga*, *zenga* ir *bunjinga* (*nanga*) dailės mokyklų šalininkų būreliuose išplinta įvairūs kinų kaligrafijos pratimų sąsiuviniai, kurie stropiai studijuojami, sekama gaivališka genialaus Ikkyū kūryba, kuri naujame kultūros kontekste suvokiama jau visai kitaip. Amžininkus šokiravusi netradicinė jo kaligrafija tampa nekvestionuojama klasika.

Stiprėjant neokonfucianistinę estetiką plėtojančių intelektualų įtakai, vėl susidomima didžiosiomis kinų ir tautinėmis kaligrafijos tradicijomis. Įdėmiai studijuojami klasikiniai kinų kaligrafijos pavyzdžiai, perleidžiama daug senųjų kaligrafijos knygų, plačiai plinta įvairių stilių kanoniški pratimų sąsiuviniai.

„Kaip poetas, kurdamas eiles, turi laikytis tam tikrų eiliavimo taisyklių, taip ir kaligrafas negali neatsižvelgti į nusistovėjusias per amžius tradicines normas, kurios yra lyg būsimos namo karkasas, ir tik šio karkaso viduje menininkas gali atskleisti savo individualybę. Rašymo kinų rašmenimis savitumas pirmiausia yra tas, kad kaligrafo rašomoji priemonė yra teptukas, suteikiantis linijai lankstumą. Be to, yra gausybė įvairių stilių, kuriais gali būti rašomi kinų hieroglifai. Visi šie stiliai remiasi šiais pagrindiniais: oficialiausiu kvadratinio, vienu laisviausiu – greitraštinio ir užimančiu tarpinę padėtį tarp šių dviejų – pusiau greitraštinio“ (Ueda, 1967, p. 173–174).

Kaligrafiškai rašant kiniškuoju *kana* raštu, nepaprastai svarbus kiekvieno ženkle išdėstymo ir laisvos sklaidos lapo erdvėje grožis, vadinasi, ir visos kompozicijos grožis. Čia būtinas didelis meistriškumas, kadangi kiekvienas ženklas rašomas tarp įsivaizduojamų rėmų. Iš trijų tradicinių



Honami Kōetsu. Laiškas Sotoku. 1620 m. Tušas, popierius

ankstyvojo *kana* rašto stilių *kaishō*, *gyōsho* ir *sōsho* Tokugaw epochoje intensyviausiai plėtojasi greitraštinis aptakus ir švelnus *sōsho* stilius, kuris, plastiškai skleisdamasis erdvėje, išryškina visos kompozicijos grožį. Netaisyklingas ženklų ir linijų išdėstymas, aktyvios įžambios linijos ir vertikalios formos *sōsho* stiliumi atliktuose kūriniuose sukuria tokį pat išpūdį kaip ir paveikslai.

Tarp *haiga*, *zenga* ir *bunjinga* mokyklų meistrų itin plačiai buvo paplitęs sunkiai įskaitomas *sōsho*, kuris jų kūriniuose keitėsi abstrakcijos ir pabrėžtinai ženklinės vizualios raiškos kryptimi. Imlios kaligrafijos ženklų struktūros, ryškėjančios didžiulėse neužpildytose balto lapo erdvėse, čia nepastebimai perauga į tapybą. Todėl, kaip taikliai pastebėjo Y. Nakata, pavyzdžiui, užrašytos japoniškos eilės „vizualiai sudaro mėnulio patekėjimo pro medžius išpūdį, o tai yra neatsiejama kūrinio kompozicijos dalis“ (Nakata, 1976, p. 128–129).

Kaligrafijos ir tapybos suartėjimo, netgi susilieimo išpūdį sustiprina laisvi kompoziciniai sprendimai, būdingi ankstyvojo Edo periodo tarpsnio meistrams Honami Kōetsu, Shōkadō Shōjō ir ypač *zenga* meistrams Takuan, Jiun, Senga ir Ryōkan, kurie teikė pirmenybę netaisyklingoms laisvoms kompozicijoms, spontaniškai keitė ženklų dydį, potėpio ir linijų storį, padėjusį sustiprinti lyriškumą, dramatiškumą ar tapybiškumą.

Greta *sōsho* didžiulį populiarumą Tokugaw epochoje įgauna ir *karay-o* stilius, kuriame kartu gyvuoja dvi skirtingos pakraipos: *tradicinė senoji mokykla* – jos šalininkai plėtoja Jingų

(Chingų) ir Tang epochų manieras ir *modernioji* – rėmėsi Chang chi-chih ir kitais jo tradiciją tęsiančiais kaligrafais. Analogiškai kaip ir *sōsho* šalininkai vizualizavimo linkme taip pat pasuko *tensho* stiliaus kaligrafijos šalininkai, kurių rašomų tekstų daugelis Edo epochos žmonių jau nepajėgė perskaityti, o mėgavosi tik jų grožiu.

Geriausius Edo epochos kūrinius atliko klasikinės kultūros išauklėti intelektualūs menininkai, kadangi kaligrafija, kaip joks kitas menas, reikalauja plačios humanitarinės erudicijos ir subtilaus estetinio skonio. Edo epochos pradžioje iškyla trys didieji kaligrafijos meistrai Honami Kōetsu (1558–1637), Kanoe Nobutada (1565–1614) ir Shōkadō Shōjō (1584–1639).

Pirmasis mėgo piešti kaligrafijas specialiai paruoštame popieriuje, ant kurio klodavo si-dabrinčius arba auksinius pigmentus, neretai visą lapo erdvę padengdavo smulkių įvairiomis kryptimis besiskleidžiančių linijų audiniu, labai panašiu į tą, kurį vėliau, įkvėptas Rytų Azijos dailės, naudodavo J. Pollockas. Tik paskui paveikslą padengdavo lanksčiomis išsibarsčiusiomis tarsi paukščiai žolėje grafinėmis struktūromis. Kaligrafiškus užrašus įvairiausiais potėpių storiais ir tušo tonais jis kartais darydavo ant švelniomis spalvomis fone nupieštų lapų ar gėlių. Susidaro įspūdis, kad jam nepaprastai svarbus santykis su gamtos grožio apraiškomis – įvairiais augalais, gėlėmis, paukščiais. Jis rašė įvairiais tapybiškais kaligrafijos stiliais sumaniai remdamasis *kanji* ir *kana* variacijomis. Netgi vizualinė paskirų jo kaligrafiškai parašytų laiškų struktūra neretai atrodo kaip griežtos kompozicijos paveikslas.

Kanoe Nobutada (tikrasis vardas Nobumoto) buvo vienas žymiausių to meto Kyōto kūrusių kaligrafų ir *zenga* tapytojų. Šis įtakingo imperatorių rūmų dvariškio Sakihisos sūnus garsėjo ne tik kaip dailininkas, bet ir kaip sumanus politikas, užėmęs aukštus ministro postus. Jo, kaip ir daugelio *zenga* tradicijos meistrų, kaligrafijos stilius neretai buvo šiurkštus, nesuvaržytas, linkstantis į neišbaigtumą. Kaligrafijose daug vidinės sprogdinančios jėgos, neretai laisvai besisukančių linijų, rodančių emocinę dvasios iškrovą.

Iš prekybinio Sakai miesto kilęs Shōkadō Shōjō išsilavinimą gavo įvairiuose šintoistų ir dzen vienuolynuose. Mokėsi vadovaujamas Kanō Sanraku, gilinosi į kinų Mingų ir Yuanų periodų tapybą bei kaligrafiją. Apsigyvenęs Kyōto, artimai bendravo su daugeliu žymiausių intelektualų, tapo apie Kōetsu susispietusio būrelio nariu. Jis sukūrė daugybę vertikalinių kiek šiurkščiu kampuotu *reisho* stiliumi atliktų kaligrafijų ir kartu meistriškai buvo įvaldęs gracingą tekančių *kana* stilių.

Tokugaw epochos pradžioje besirutuliojančias naujas kaligrafijos meno estetikos tendencijas siekė apibendrinti vienas didžiausių šios meno srities autoritetų XVIII a. teoretikas Ogio Yushō veikalė „Kaligrafijos paslaptys“. Šis iš septyniolikos septynių paragrafų susidedantis veikalas parašytas dzen estetikos tradicijai būdinga klausimų ir atsakymų forma.

Traktate kaligrafijos meno subtilybės ir jų perpratimo būdai dėstomi aiškia bei gerai argumentuota kalba. Jau teksto pradžioje formuluojama dešimt pamatinių nurodymų, kurių

privalėtų laikytis pavyzdingas mokinys: „1) imdamas į rankas teptuką, būk tiesus kūnu ir tyras dvasia; 2) rašyk tik tuomet, kai tavo sąmonė kupina rimties ir esi atidžiai išstudijavęs hieroglifų formas; 3) teptuku naudokis švelniai; 4) įkūnyk rašmenis; 5) lai rašmenys seka nustatyta tvarka; 6) atidžiai skverbkis į teptuko ir hieroglifų dvasią; 7) atsižvelk į kiekvieno rašmens svarbą; 8) atkreipk dėmesį į teptuko judėjimo ritmą; 9) įsisąmonink, kaip reikia laikyti teptuką; 10) atkreipk dėmesį į tai, kaip vienas su kitu jungiami rašmenys“ (Ueda, 1967, p. 174–175).

Toliau Yushō formuluoja dešimt kitų, jau pažengusiam mokiniui skirtų taisyklių: „1) rašyk su jėga, tačiau išsaugok švelnumą naudodamasis teptuku; 2) leisk rašmenims nukrypti nuo nustatytos vaizdavimo formos; 3) turėk omeny iš teptuko kylantį impulsą; 4) atsižvelk į numatomos frazės ilgį, išlaikyk ją proporcingą tavo popieriaus formatui; 5) neprarask individualaus braižo; 6) atrask pusiausvyrą tarp rašmenų; 7) vesdamas teptuką venk nerūpestingumo ir suglebimo; 8) suvok tušo reikšmę teptuke; jo neturėtų būti nei per daug, nei per mažai; 9) surask tušo, teptuko ir popieriaus harmoniją; 10) suvok Kaligrafijos kelią“ (*Ten pat*, p. 175).

Esminis skirtumas tarp šių dviejų taisyklių rinkinių tas, kad pradedančiajam privalu jų laikytis, o pažengęs gali jas peržengti ir labiau išreikšti save. Kitais žodžiais tariant, pradedančiajam pirmiausia turi rūpėti nuoseklus normatyvinių taisyklių įsiminimas, simbolinis kaligrafijos aspektas, o pažengusiam – ekspresyvus.

Kaligrafijos meno savitumą teoretikas regi nevaizduojamoje jo prigimtyje. Todėl ir praeities meistrų darbų kopijavimas neturi ypatingos prasmės. „Tikro kaligrafo darbu negali būti laikomas kūrinys sukurtas kopijuojant kito dailininko darbą. Tai lygiai tokia pati klastotė, kaip ir laukinės lapės virtimas žmogumi“ (*Ten pat*, p. 106).

Prastą kaligrafijos darbą Yushō metaforiškai lygina su žmogaus kūnu, kuomet jau pradeda dvokti beirstanti mėsa ir kaulai, o gero kaligrafo nubrėžtos linijos priešingai – išsiskiria formų gyvybe ir tikslumu. Priklausomai nuo kaligrafo talento, ženklai gali būti gyvybingi, mirę ar palieję. Gyvybe pulsuojantys kaligrafijos ženklai čia aiškinami kaip kiekvieno tobulybės siekiančio kaligrafo tikslas. Priešpriešindamas vieną kitai gyvą ir negyvą kaligrafijos manierą jis išvardija dvidešimt aštuonis gyvo rašto požymius ir dešimt – negyvo. Apibūdindamas nuolatos remiasi žmogaus kūno vaizdiniu.

Kaligrafiją Yushō pagrįstai traktuoja kaip tokį formos meną, kuriame kiekvienas rašmuo turi įgauti nepriekaištingai subalansuotą ir harmoningą formą. Grįsdamas įvairių kaligrafijos meno aspektų vientisumą, t. y. funkcionavimą vienoje sistemoje, jis remiasi idealiai sudėto žmogaus kūnu, kuris turi galvą, stuburą, rankas, kojas, kaulus ir kitas kūno dalis, kurios būdamos tos pačios funkcionalios sistemos dalys harmoningai sąveikauja tarpusavyje. Kaligrafiškas raštas, kaip ir žmogus, taip pat turi būti atitinkamai aprengtas drabužiais.

„Visų luomų žmonės – tiek aukščiausio rango aristokratai, tiek žemiausi iš prastuomenės, kiekvienai skirtingai progai turi savo luomą atitinkančius drabužius. Greitraštinis stiliumi at-



Jiun. Hieroglifas. Bugha. XVIII a. pab.

liktas darbas – tai lyg žmogus, apsirengęs kasdieniais drabužiais. Kadangi nėra taisyklių ar draudimų dėl drabužių dėvėjimo paprastomis dienomis, tai ir greitraštiniam stiliui nėra kokių ypatingų taisyklių; pagrindinis jo tikslas – harmoninga pusiausvyra“ (*Ten pat*, p. 179).

Teoretikas kaligrafiją lygina su kitu giminišku menu tapyba ir jų bendrumą išvelgia erdvinėje šių menų prigimtyje bei vadovavimesi tuo pačiu vizualinės darnos principu. Jei šis principas yra neįgyvendintas, tuomet kūrinys tampa panašus į gyvatę, t. y. subjaurotos gamtos apraišką. Kaligrafija, skirtingai nei tapyba, pirmiausia yra linijos menas, todėl jai nebūtina naudotis spalvos teikiamomis galimybėmis.

Kaligrafijos menui, Yushō manymu, svarbiausia kompozicijos vientisumas, harmo-

ningos pusiausvyros grožis, tikslingas rašmenų išdėstymas konkrečiame formate, jų subalansuotumas, linijų gyvybingumas, greitis, ritmas, impulsyvus judėjimas. Taigi kaligrafijos meno išraiškos priemonės sudaro ne tik specifiniai erdvinio meno elementai, tačiau ir laikiniams menams būdingos savybės greitis, ritmas, impulsyvus judėjimas. Jos ir suteikia kaligrafijos menui ypatingą lankstumą bei dinamiškumą.

Yushō daug dėmesio skiria svarbios kaligrafijos menui linijos analizei. Jis pastebi, kad greitai nupiešta linija tarsi spinduliuoja greitį netgi po to, kai veiksmas yra užbaigtas. Lygiai taip pat kaligrafijos kūrinyje atsiskleidžia staigumas, agresyvumas, ramumas, paprastumas ir kitos žmogaus savybės. Lėtai parašyta linija skleidžia rimtį, susimąstymą, pasyvumą, skeptiškumą. Linijos pobūdis, storis, plonis, paspaudimo jėga irgi rodo konkrečias žmogaus charakterio ir dvasios ypatybes. Pavyzdžiui, stora linija išreiškia turtingumą ir švelnumą, plona – užuominą į uždaramą, tvirtumą bei ryžtingumą ir pan.

Gvildendamas kaligrafijos meno subtilybes, Yushō atkreipia dėmesį ir į ritmą, kuris yra vienas svarbiausių kūrinio gyvybingumą lemiančių elementų: „Geras ritmas yra tas, kuris sukuriamas veikiant vidinei paskatai spontaniškai“. Kalbėdamas apie tikro kaligrafijos meno kūrimą, teoretikas pabrėžia ekspresyvią jos prigimtį, būtinybę jautriai perteikti pulsuojančias ritmines struktūras, jautriausius sielos virpesius, išreikšti savąją individualybę. Jis itin pabrėžia aklo savo pirmtakų darbų pamėgdžiojimo nevaisingumą ir kiekvienai asmenybei būdingų savitų gabumų bei polinkių išryškinimo svarbą.

„Aklai besilaikantis taisyklių, – sako jis, – gali būti palygintas su mokslininku, kuris vartoja pasenusius žodžius, arba su perdėm prie vaistų prisirišusiu gydytoju ar pameistriu, tegalvojančiu apie savo pasaulinę šlovę, ar pirkliu, kuris koneveikia savo prekybą dėl menko pelno. Menininkas neturi būti vergas. Jis turi sekti taisyklėmis, bet sugebėti nuo jų atitrūkti ir laikytis dėsnių, tačiau ir peržengti juos“ (*Ten pat*, p. 183).

Yushō taip pat kalba apie būtinybę, ugdant kaligrafus, atsižvelgti į gimtus kiekvieno jauno žmogaus gabumus, charakterio savybes, netaikyti visiems tų pačių metodų. Tokią poziciją jis vaizdingai palygina su nemokša gydytoju, visiems kitokiomis ligomis sergantiems pacientams skiriančiu tą pačią piliulę. Kaligrafiją jis lygina su širdies daina, kurią kiekvienas dainuoja skirtingai. Kaligrafijos meno savitumas čia siejamas su tuo, kad jis itin jautriai atspindi kūrėjo asmenybę. Todėl ir mokinys, norėdamas tapti idealiu kaligrafu, visų pirma turi stengtis tapti moraliai tobulu žmogumi.

Taigi Yushō savo traktate apžvelgia daugelį pamatinių šio meno problemų ir tarsi apibendrina daugelį šimtmečių besiplėtojančio šio savito meno dėsningumus. Jo veikalas vėlesnių kartų teoretikams ir menininkams tapo kanonišku tekstu, kuriame suformuluotais principais jie rėmėsi savo kasdienėje praktikoje.

Tradicinės japonų meninės kultūros saulėlydis ir laipsniškas jos peraugimas į naują modernią epochą skatina atsirasti naujų, aprėpiančių daugelio šimtmečių patirtį, kaligrafijai skirtų veikalų. Tokugawos epochos pabaigoje, remiantis intelektualų estetika, rengiama daug išsamių atskiriems kaligrafijos stiliams skirtų kompendiumų ir žinytų.

Vienas svarbiausių – Seku Kokumei 1833 m. išleistas 12 tomų *gyōsho* kaligrafijos stiliaus sąvadas, kuriame pateikiami įvairių periodų kaligrafijos pavyzdžiai, suklasifikuoti pagal atskirus kaligrafinio rašmens elementus. 1855 m. pasirodo kitas fundamentalus 15 tomų kompleksinis veikalas, kuriame įvairiais aspektais apžvelgiami *kaishō* ir *gyōsho* kaligrafijos stiliai. Šių ir daugelio panašių kaligrafijai skirtų veikalų atsiradimas liudijo, kad kaligrafijos meno dėsningumų recepcija įžengė į naują specializacijos fazę.

Estetiniai *haiga* ir *zenga* spontaniškos tapybos mokyklų principai

Kaip atsvara stiprėjančioms dekoratyvinės tapybos tendencijoms, vėl ėmus domėtis kaligrafija, kartu rutuliojasi su jomis polemizuojančios spontaniškosios tapybos kryptys *haiga*, *zenga*, kurių šalininkams labai svarbu improvizuoti. Šios sintetinės kryptys ryškiausiai atskleidžia savitus tautinius japonų tapybos bruožus, polinkį į meninės formos glaustumą ir gelminės vaizduojamųjų reiškinių esmės atskleidimą. Jos išsirutulioja iš kraštutinių monochrominės tapybos ir vis didesnę įtaką įgaunančių vizualumui teikiančių pirmenybę kaligrafijos stilių.

„XVII a. pradžioje, – rašo A. Watts, – japonų dailininkai išplėtojo dar įtaigesnį ir daug spon-taniškesnį *sumi-e* stilių, pavadintą *haiga*, kurio tikslas – iliustruoti *haiku* eiles. Jis išsirutuliojo iš improvizacinių džen vienuolių *zenga* piešinių, kurie buvo kuriami kaip Zenrin Kushu eilių arba iš įvairių *sutry* ir *mondō* perimtų sentencijų iliustracijos. *Zenga* ir *haiga* – tai „kraštutiniausios“ *sumi* stiliaus apraiškos, kurios čia įgauna ypatingą organiškumą, natūralumą, grubumą ir yra kupinos tų teptukų „valdančių atsitiktinumų“, kurie atspindi įstabų pačios gamtos beprasmiškumą“ (Watts, 1978, p. 201).

Su šių kryptių meistrų kūryba siejasi daugelis reikšmingiausių japonų vaizduojamosios dailės laimėjimų. *Haiga*, *zenga* mokyklų dailininkų kūriniai greta Rytų Azijospeizažinės ir *bun-jinga* (*nanga*) tapybos yra vieni rafinučiausių pasaulinės dailės reiškinių. Šių kryptių darbuose atsiskleidžia japonų dailininkams būdingas artistizmas, ypatingas meninės formos glaustumas ir stiliaus išraiškingumas.

Sintetinės *haiga* tapybos pavadinimas kilo iš trieilės poezijos *haiku*, iš kurios *haiga* meistrai perėmė polinkį į stiliaus glaustumą ir mąstymo metaforiškumą. Minėtos mokyklos iškilimas tiesiogiai siejosi su Heian epochoje (794–1185) klestėjusio paveikslų ir eilių žanro atgimimu ir kaligrafijos bei poezijos pokyčiais, kurie savo ruožtu paskatina atsirasti naujus šių menų es-tetiniams principams skirtus estetinius traktatus. Estetiniai poezijos bei kaligrafijos principai aktyviai skverbiasi į tapybą, ir dėl to stiprėja menų sintezė. Kurdami įstabius klasikinės poezi-jos įkvėptus kaligrafijos ir tapybos kūrinius, tapybą jie traktavo „kaip tylią poeziją“. Iš čia kilo pamatiniai *haiga* estetikos principai.

Haiga estetikos pagrindas – dar genialaus Kamakuros epochos poeto ir estetiko Fujiwara Teika (1162–1241) išplėtotą *ushin* (minties gelmės) teoriją, kuri iš esmės buvo dvasios buvimo kūrinyje teorija, teigianti, kad minties gelmės kupinas *haiga* kūrinyje gali atsirasti tik menininkui pasiekus absoliučią dvasinę rimtį, susikaupimą, vidinės harmonijos būseną. Jei *haiga* kūrinyje nebus išreikšta *ushin*, vadinasi, jis bus netobulas ir nevertas tikro meno kūrinio vardo.

Būdingiausias *haiga* tapytojų bruožas – tobulai įvaldytos „trijų didžiųjų menų“ (kaligrafijos, tapybos, poezijos) išraiškos priemonės. Neatsitiktinai žymiausiais šios mokyklos meistrais tapo poetai, tapytojai ir kaligrafai – Kōetsu (1558–1637), Shōkadō (1584–1639), Bashō (1644–1694), Keroku (1656–1715), Issa (1763–1827).

Tačiau sugebėjimai šiose pagrindinėse trijose meno srityse buvo papildomi daugybe kitų kultūros ir meno interesų, ypač dėmesiu estetinėms teorijoms bei muzikai. Estetinio hedonizmo forma kiekviename iš didžiųjų *haiga* meistrų yra skirtinga, neretai į jų regos lauką pakliūdavo ir įvairūs meilės su rūmų damomis bei artimų žmonių draugystės, glaudaus dvasinio bendra-vimo aspektai.

Svarbiausiu savo kūrybos autentiškumo kriterijumi *haiga* meistrai skelbė tapybos ir po-ezijos vienybės principą. Vargu ar surasime nors vieną *haiga* krypties tapytoją, kuris nebūtų

kūrės poezijos. Nors amžiais Japonijoje kinų poezija (*kanshi*) buvo įvardijama aukščiausiu pamėgdžiojimo pavyzdžiu, tačiau *haiga* mokyklos savitumas buvo polinkis į tautinės poezijos, ypač Bashō ir gausių jo mokinių bei sekėjų išstobulintas *haiku*, tradicijas.

Lakoniškos *haiga* tapybos esmė yra trieilis eilėraštis *haiku*, kurio dvasia perteikiama išskirtinėmis kaligrafijos ir tapybos išraiškos priemonėmis. Taigi *haiga* tapyba jau savo kilme yra sintetinė. Be pagrindinio paveikslė užfiksuoto tapybinio įvaizdžio, ji jungia ir kaligrafinį svarbiausios *haiku* temos užrašą, kuris meistriškai įterpiamas į paveikslą.

Haiga tapyba menininkui kelia savitus reikalavimus, pirmiausia – mažoje poetinėje asociacijoje išvelgti didžiulę prasmę ir vizualiai įprasminti ją keliais ekspresyviais štrichais bei stambiu planu pateikta detale. Kūrinys turi teikti daug erdvės apmąstymams ir kartu atskleisti gelminę poetinio įvaizdžio esmę. *Haiga* tapybos kūriniai yra kupini santūrios *sabi*. Jie išsiskiria anksčiau japonų tapyboje neregėtu stiliaus glaustumu, emocionalių išraiškingumu, asociacijų turtingumu ir ypač neišsakymo poetika.

XVIII a. pradžioje spontaniškoji *haiga* tapyba pamažu virsta nauja sintetine *zenga* tapyba. Jos tapsmui didžiulį poveikį turėjo Ikkyū kūryba, kuri žavėjo daugelį naujos mokyklos meistrų. Žymiausi šios mokyklos meistrai – dzen vienuoliai Takuan (1573–1645), Hakuin (1685–1768), Jiun (1718–1804), Sengai (1750–1837) ir Ryōkan (1757–1831), pasižymintys poetine dvasia, kūrinuose jungę tapybos, kaligrafijos ir poezijos elementus. Spontaniškumą priešindami sustabarėjusiems estetiniams dekoratyvinės tapybos principams, jie siekė išryškinti kūrybinių dvasios polėkių laisvumą ir menininko artistizmą. Filosofinių dzen aforizmų turinį *zenga* meistrai išreiškė pabrėžtinai taupiomis meninės išraiškos priemonėmis.

Šios mokyklos tapybinės estetikos principus kūrė Takuanas (tikrasis vardas Hideki). Jis gimė Izushi, mokėsi garsiajame Daitoku-ji vienuolyne Kyōto, žavėjosi Ikkyū ir anksti išgarsėjo kaip nepriklausoma, nesiskaitanti su valdžios institucijomis asmenybė, puikus poetas, kaligrafas, dzen sodų, arbatos ceremonijos ir monochrominės tušo tapybos meistras. 1669 m. jis tapo mokytoju Daitoku-ji, tačiau netrukus atsistatydino, palikdamas eilėraštį, kuriame teigė savo prigimtimi esąs klajojantis vienuolis, todėl negalįs gyventi prabangiam sostinės narvelyje.



Keroku. Ruduo. XVII a.
Tušas, popierius

Nuo šiol iki penkiasdešimt šešerių metų Takuanas gyveno klajojančio atsiskyrėlio gyvenimą ir kūrė nepaprastai gilios prasmės su kaligrafija susietus paveikslus. „Aš, – prisipažįsta jis, – niekuomet nesijaučiu vienišas. Kai išvyksta lankytojas, jaučiu grožį ir rimtį. Besileidžiant sutemoms mąstau: niekas dabar neateis ir galiu pabūti pats su savimi. Mėnuo ir lietus tokie pat vieniši ir ramūs, ir aš jaučiu juos esant manuoju lietumi, mano mėnuliu“ (Blyth, 1974, t. 5, p. 153).

1629 m. dėl šiurkštaus šiogunato praktikuojamų ritualų pažeidimo Takuanas buvo įkaltintas ir tik 1632 m. grįžo į Edo. Gavęs šioguno Iemitsu leidimą jis įkūrė Tōkai-ji vienuolyną Shinagawoje, kur praleido likusį gyvenimą. Pabrėžtinai asketiškas šio džen šalininko gyvenimo stilius, vidinis susikaupimas, susitelkimas atsispindėjo jo *zenga* vardą įgavusios tapybos stiliuje, kuris išsiskyrė kaligrafizmu, elegancija ir ypatingu meninės formos glaustumu.

Takuanas ir kiti iškiliausi *zenga* mokyklos meistrai Jiunas bei Ryōkanas itin vertino Ikkyū spontaniškas kaligrafijas ir išplėtojo greitam rašymui skirtą sunkiai skaitomo *sōsho* stiliaus estetiką, šiam stiliui būdingą vizuališkumą. Jų ryšiai su Ikkyū kaligrafijos tradicija yra labai stiprūs; plėtodami šio didaus meistro kūryboje išryškėjusias tendencijas jie sukūrė daug puikių darbų.

Zenga meistrai daug dėmesio teikia psichologiniam menininko pasiruošimui, meditacijai, atsiribojimui nuo išorinio pasaulio ir susiliejimui su kuriamu motyvu. Įsijautimas ir psichologinis nusiteikimas yra būtina *zenga* meistrų kūrybos prielaida, kadangi jos aktas apibūdinamas kaip žaibiška pulsuojančios kūrybinės energijos iškrova. Kuriant nepaprastai sureikšminami abstrakčia kaligrafiškų vaizdinių kalba perteikiami jautriausi menininko išgyvenimai.

Zenga, kaip ir su ja glaudžiai susijusios *bunjinga*, mokyklos meistrams svarbiau ne vaizduojamojo objekto tikroviškumas, o jo idėjos, individualaus menininko regėjimo išryškkinimas, jo sielos atgarsio perteikimas. Šis atgarsis išreiškiamas kiek galint glaustesniu ekspresyviu piešiniu. „Netgi tuomet, kai džen vienuolis piešia vien tik ratą – o tai yra vienas populiariausių *zenga* motyvų – šis ratas tik truputėlį pakreiptas ir asimetriškas, tačiau pati linijų faktūra su atsitiktiniais grubaus teptuko judėjimo taškomais pėdsakais ir neužpildytomis erdvėmis yra kupina gyvybės ir kūrybingo dvasios pakylėjimo“ (Watts, 1978, p. 199).

Kaligrafiškas grakštus tarsi skriejantis teptuko potėpis meistriškai perteikia vaizduojamojo objekto esmę. Meninė forma glausta, vaizdinys imlus. Palyginti su *haiga* tapyba, *zenga* meistrų kūriniai išsiskiria didesniu vidiniu dramatismu, talpumu, poetinės ir filosofinės poetinės turtingumu.

Zenga tapyba, labiausiai vertinanti dailininko vidinės dvasios išraišką ir vaizdinį konkretumą, kaip jokia kita Rytų Azijos tapybos mokykla atskleidžia vidinį tapybos ir kaligrafijos meninės išraiškos principų sąryšingumą. Glaudų šių menų ryšį *zenga* daileje iš dalies lemia jų apibūdinimas *vientisu minties ir dvasios polėkio menu*. Toks požiūris neabejotinai



Jiun. Hieroglifas. XVIII a. pab. Tušas, popierius

buvo prasmingas, kadangi Rytų Azijoje kaligrafija nuo tapybos skiriasi pirmiausia tuo, kad jos tapomi ženklai bei simboliai yra abstraktesni ir geriau išreiškia gamtos kūriniais būdingą gyvybės ritmą.

Zenga tapyboje, kuri remiasi dzen estetika, pagrindiniai tapymo principai yra perimti iš tuo metu itin populiarios kaligrafijos. *Zenga* tapybinė estetika aukština kūrybinio akto betarpiškumą, lengvumą, kaligrafinio teptuko valdymo technikos artistizmą ir meistriškumą. Ribos tarp tapybos ir kaligrafijos *zenga* meistrų kūrinuose faktiškai išnyksta, kadangi dailininkai sąmoningai pasirenka tokius motyvus, kuriems siužetas beveik neturi reikšmės. Visas dėmesys sutelkiamas į artistišką stambiu planu pavaizduotas detalės ar motyvo traktavimą.

Perteikdamos aktyvų dailininko kūrybinės dvasios polėkį, tiek kaligrafinės struktūros, tiek tapybiniai vaizdiniai tarsi gyvos būtybės pulsuoja gyvybės energija, kuri persmelkia visus sudėtinius paveikslo elementus. Šios struktūros ir vaizdiniai gali būti traktuojami kaip tiesioginė žmogaus proto bei dvasios išraiška. Todėl ir suartinantis tapybą su kaligrafija *zenga* kūrinys yra aiškinamas kaip dailininko minties atspindys arba dvasinis jo portretas. Todėl *zenga* meistrai teigia, kad „*zenga* yra minties ir dvasios tapyba“.

Kaligrafiški *zenga* meistrų kūriniai vaizduotę pirmiausia veikia pulsuojančia savo paprastų, tačiau ir labai imlių linijų energija, atspindinčia slėpiną gamtos energiją bei jos gyvybės ritmus. Jų kūrinuose išryškinama harmoninga pusiausvyra tarp raiškaus ženklo

ir jį supančios tuščios erdvės, tiesios aiškos tvirta vyriška ranka nupieštos linijos čia keistai susimaišo su švelniomis lenktomis moteriškomis linijomis. Meistrai sumaniai keičia linijų storį, daro ekspresyvius teptuko posūkius. Ženkilai čia neretai labai dideli, nutapyti emocionaliai, vienu užmoju. Jie drastiškai įsiveržia į baltą lapo erdvę ir emocionaliai užvaldo ją, suteikdami suvokėjui vizualinę estetinę pasitenkinimą.

Vienas reikšmingiausių *zenga* tapybos bruožų yra tuštumės, neužpildyto ploto paveiksle, estetinės užuominos pabrėžimas. Tuščios erdvės čia tampa itin svarbiu paveikslo vaizdinės sistemos komponentu, o ne paprasta netapyta dalimi. Svarbiausias dailininko uždavinys – subalansuoti tapomas struktūras ir formas su tuščia lapo erdve. Tarp *zenga* tapytojų gyvybingas posakis: „Tuščios vietos paveiksle turi didesnę prasmę nei tai, kas nutapyta“.

Geriausiuose *zenga* meistrų kūriniuose galima įžvelgti psichologinę menininko būseną, t. y. jie traktuotini kaip autentiška tyro dailininko poetinės dvasios polėkio išraiška. Todėl *zenga* tapyba itin taupi, kiekviena linija, brūkšnis reikšmingi, vaizdiniai intymūs ir dramatiški. Ženklių kilmės kaligrafinės struktūros itin imlios. Esme siekiama perteikti keliomis kontrastuojančiomis tarsi atsitiktinėmis tušo dėmėmis, ekspresyviais teptuko brūkšniais, dramatiškomis, kupinomis energijos ir įtampos laužytomis linijomis.

Šie bruožai išryškėja didžiųjų *zenga* meistrų Jiuno ir Ryōkano kūriniuose, kuriems būdingas ypatingas dramatismas, vaizdinių glaustumas, ekspresyvūs potėpiai, kaligrafiško teptuko judėjimo grakštumas, netikėtos kompozicijos. Pagrindinis dailininko dėmesys sutelkiamas į vieno imlaus motyvo traktavimą. *Zenga* estetika, manyčiau, geriausiai atsiskleidžia genialaus Jiuno kūriniuose, kuris gyveno labai uždaro, atsiribojusio nuo išorinio pasaulio menininko gyvenimą. Jo lakoniška plastinė kalba kupina jėgos ir vidinio susikaupimo, o geriausiems kūriniams, pavyzdžiui, „Žmogus“, būdinga formos ekspresyvumas, griežtumas, glaustumas.

Bunjinga (nanga) tapybos estetika

Po Ogata Kōrin mirties 1716 m. kelis šimtmečius viešpatavusi japonų dailėje Kanō mokykla greit prarado gyvybingąsias kūrybines potencijas. Pamažu susilpnėjus dekoratyvinės tapybos tendencijoms, regimas naujas spontaniškosios tapybos pakilimo tarpsnis, kuris siejasi su susižavėjimu įstabiais kinų intelektualų (*wenrenhua*) ir Pietų čan tapybos mokyklos meistrų kūriniams. Šis *posūkis atgal* į kinų meno tradicijas buvo atsakas į išsigimstančias akademines japonų dailės tradicijas ir į *naujų* idealų ieškojimą. Todėl opoziciškumas oficialioms meno kryptims ir atsiribojimas nuo išorinių veiklos formų, kasdienybės šurmilio sudarė naujos japonų intelektualų mokyklos sąjūdžio esmę.

Dalis Kanō ir kitų mokyklų šalininkų perėmė vis didesnę populiarumą įgaunančią, o antrojoje XVIII a. pusėje – XIX a. suklestėjusią intelektualų tapybą, kuri apėmė klasikinės kinų tapybos tradicijos, *haiga*, *zenga* ir Kanō mokyklų principus.

Šiuolaikinėje japonistikoje, apibūdinant šį vieną įstabiausių pasaulinės tapybos reiškinių, pasitelkiami du lygiaverčiai terminai, atsiradę glaudžiai sąveikaujant klasikinėms „kinų mokslų studijoms“ (*kangaku*): *bunjinga* ir *nanga*. Pirmasis reiškia tapytojai intelektualai (kin. *wenrenhua*), arba tapytojai eruditai (kin. *shifuhua*), o antrasis yra *nanzonghua* (jap. *nanshūga*) santrumpa, žyminti garsią kinų Pietų tapybos mokyklą, priešpriešinamą Šiaurės tapybos mokyklai (kin. *beizonghua*, jap. *bokushūga*).

Taigi *bunjinga* šalininkų estetiniai idealai ir meninės kūrybos principai pirmiausia glaudžiai siejasi su garsia kinų Song ir Yuan epochų *wenrenhua*, arba Pietų tapybos mokykla (Andrijauskas A., 1996, p. 194–204.) Tarp tų, kurie skelbė ir siekė savo kūriniuose įtvirtinti *bunjinga* estetikos principus, buvo turtingų bei įtakingų žmonių: valstybės tarnautojų, mokslininkų, gydytojų.

Nors intelektualų tapyba ypatingą populiarumą įgavo intelektualinėje Kyōto aplinkoje, kur buvo traktuojama kaip išsilavinusių žmonių malonaus laisvalaikio forma, tačiau japoniškosios jos ištakos slypi už šio miesto ribų, provincijoje, prasidėjusiuose intelektualų sąjūdžiuose.

Du pirmieji šios krypties pradininkai – Gion Nankai (1677?–1751) ir Yanagisawa Kien (1696 arba 1704?–1758) buvo valstybiniai funkcionieriai, dirbę Kii ir Yamato provincijose. Gion Nankai išsiskyrė erudicija ir buvo šešiolikos menų žinovas. Be tradicinių intelektualams būdingų interesų, jis garsėjo kaip antikvarinių vertybių ekspertas, būgnininkas, grojimo japoniška liutnia meistras, smilkalų ir įvairių karo menų žinovas.

Antrasis įtakingo feodalo šiogunų rūmų patarėjo sūnus Yanagisawa Kien nuo vaikystės studijavo konfucianistinį kanoną, mediciną, klasikinę poeziją. 9 metų amžiaus susižavėjo kaligrafija ir tapyba, kurias studijavo Kanō mokykloje. Greit iškilo kaip vienas intelektualiausių ir įvairiapusiškai išsilavinusių to meto žmonių. Šio intelektualų mokyklos pradininko talentas buvo labai vertinamas Ogyū Sorai būrelio. Jis pirmiausia iškilo tapybos ir kaligrafijos srityse. Taigi Yanagisawa Kien kartu su Gion Nankai tapo intelektualų tapybos pradininkais Japonijoje.



Yanagisawa Kien. Bambukas.
XVIII a. vid.
Spalvotas tušas, popierius

Trečiasis talentingiausias šios krypties pirmtakas Sakaki Hyakusen (1697–1752), aktyvus Kyōto kultūrinio gyvenimo dalyvis, buvo kilęs iš vargingos šeimos, kurios protėviai atvyko iš Kinijos. Jo tėvas buvo žinomas Nagoyos farmacininkas. Pastarasis daug dėmesio skyrė sūnaus lavinimui. Gavęs Nagoyos puikų klasikinį filologinį išsilavinimą Sakaki Hyakusen vėliau Kyōto rūmuose garsėjo kaip puikus klasikinės kinų literatūros ir poezijos žinovas, didis *haiku* poetas bei peizažinės tapybos meistras.

Sužavėti neokonfucianistinio humanizmo filosofijos, Song, Yuanų, Mingų intelektualų kūryba *bunjinga* pirmtakai siekė glaudaus dvasinio bendravimo, kūrė klasikinės poezijos įkvėptus kūrinius, domėjosi kinų poezija, kaligrafija, tapyba. Tačiau klasikinė Kinijos kultūra ir menas nebuvo vienintelis jų įkvėpimo šaltinis. Kitas labai svarbus jų pasaulėžiūros aspektas, būdingas visiems šios krypties pirmtakams, yra išskirtinis dėmesys tautinėms japonų kultūros formoms: kaligrafijai, tapybai, *haiku* poezijai. *Haiga* ir *zenga* tapybos principus perėmė intelektualų mokykla ir toliau jie buvo plėtojami šios mokyklos prieglobstyje.

Šie trys pirmtakai savo plačia šviečiamąją kultūrinę veiklą tik sukėlė japonų intelektualų sąjūdį, o tikro meno aukštumas jis pasiekė žymiausių *bunjinga* puoselėtojų Ike no Taigos (1723–1776), Yosa Buson (1716–1783), Uragami Gyokudō (1745–1820), Tanomura Chikuden (1777–1835), Watanabe Kazan (1793–1841), Tomioka Tessai (1836–1924) kūryboje.

Šis sąjūdis ilgą laiką buvo išimtinai intelektualaus ir artistiško Kyōto kultūrinio gyvenimo reiškiny. Turtingomis kultūros bei meno tradicijomis pasižyminti senoji sostinė, nepaisant ekonominio nuosmukio, išliko neginčytinu konfucianistinio švietimo, mokslo ir didžiųjų kinų estetikos bei meno tradicijų puoselėjimo centru. Todėl meniniai *bunjinga* mokyklos siekiai čia buvo suprantami ir greit įgavo didžiulį populiarumą, nors pagrindiniuose uostuose bei prekybos centruose iš pradžių ją suprato ir vertino menkai.

Bunjinga šalininkai, kaip ir *wenrenhua* tapytojai (Su Shih, Mi Fu), yra aukštos humanitarinės kultūros asmenybės, pasižyminčios subtiliu estetiniu skoniu ir demonstratyviai deklaruojančios savo neprofesionalumą. Visi jie išsiskiria talento daugiabriauniškumu ir, be „trijų didžiųjų menų“, taip pat yra garsūs kitų sričių menininkai, mokslininkai, visuomenės veikėjai.

Buson buvo ne tik vienas žymiausių savo laikotarpio poetų, tapytojų, bet ir žinomas mokslininkas, Mokubei – keramikas, Gyokudō – muzikantas, Sanyo Rai – istorikas, Kazan – visuomenės veikėjas. Tapyba jiems – ne profesija, o kūrybinis asmenybės realizavimas ir laisvas dvasios polėkis.

Bunjinga mokyklos atstovai – stiprios asmenybės, sąmoningai pasirinkusios nekonformistinę autsaiderio poziciją valdžios struktūrų ir kultūrinių institucijų atžvilgiu. Būdami įsitikinę opozicininkai, *bunjinga* šalininkai kovojo už laisvę, prieš varžančias normas ir akademinius reikalavimus.. Jų tapybai būdingas naujų sudėtingų meninės išraiškos priemonių ieškojimas, sintetinis pasaulio suvokimas, aktyvus poezijos ir kaligrafijos estetinių principų panaudojimas,

humanitarinio, ypač literatūrinio, konteksto turtingumas, dvasios polėkio reikšmės aukštinimas, nuolatinis savęs tobulinimas. „Aukščiausias kelias, – rašo Chikuden, – yra ne kas kita, o kasdienis žmogaus darbas su pačiu savimi. Jis veda į tobulumą, esantį anapus bet kokio meno; į tobulą savitvardą“ (Chikuden, 1996, p. 543).

Kinijoje intelektualai tradiciškai buvo aukštą socialinę padėtį užimantys aristokratai arba įtakingi valstybės pareigūnai, o Japonijoje, Tokugaw epochoje, kur kultūriniame gyvenime kartu su aristokratija aktyviai dalyvavo samurajų ir trečiasis miestiečių luomas, *bunjinga* nariais tapo įvairių socialinių sluoksnių asmenys. Be aristokratų ir aukštų valstybės pareigūnų, čia regime išėivius iš neturtingų samurajų, prekybininkų, mokslininkų, medikų, teisininkų šeimų. Jie galėjo atlikti savo oficialias ar profesines funkcijas, kurios užtikrino stabilų gyvenimą, bet galėjo pardavinėti ir paveikslus, kad galėtų išgyventi ir tenkinti poreikius.

Todėl anaip tol ne visi *bunjinga* tapytojai galėjo būti vadinami autentiškais intelektualais, galinčiais gyventi nepriklausomai ir išsaugoti taip geidžiamą laisvų žmonių statusą. Dalis jų buvo tikri dailininkai profesionalai, užsidirbantys gyvenimui atlikdami tapybos užsakymus feodalų rūmuose arba parduodami sukurčius paveikslus. Mėgėjiškumo kriterijus, garsiai šios krypties šalininkų skelbiamas, skirtingai nei Kinijoje, nebuvo privalomas japonų intelektualams.

Intelektualai rinkosi įvairių jiems dvasiškai artimiausių tapybos mokyklų stilių ir tradicijas. Šiandien Vakaruose plačiai paplitęs ir postmodernizmo estetikos įtvirtintas terminas *eklektizmas* dažniausiai apibūdinamas kaip neigiamybė. Tikrovėje šis žodis, – sako viena autoritetingiausių japonų tapybinės estetikos žinovių V. Linhartova, – „reiškia ne ką kita, kaip platų, be jokių prietarų tokių įvairiausių mums žinomų metodų ir prieigų pasirinkimą, kurie galiausiai geriausiai atitinka individualų tapytojo sumanymą“ (Linhartova, 1996, p. 519).

Iš tiesų tradicinės japonų kultūros kontekste toks atviras be jokių ideologinių prietarų požiūris į praeities meno tradicijas buvo aiškinamas kaip visiškai natūralus plačios humanitarinės erudicijos dailininko elgesys. Iš praeities palikimo perimdamas dvasiškai jam artimiausias savybes, bruožus, technines meninės išraiškos priemones, dailininkas sukuria savitą jų



Sakaki Hyakusen. Slyvos šakelė žiemos mėnulio šviesoje. 1751 m. Spalvotas tušas, popierius

kombinaciją, kuri apibūdina jo individualų stilių. Vadinasi, intelektualams svetimas moderniajai Vakarų dailei būdingas perdėtas naujumo siekimas, priešingai – jų kūryba grįžta atgal – remiasi į didžiąsias praeities tapybos tradicijas. Intelektualai tarsi žaidžia iš pirmtakų perimtais simboliais, vaizdiniais, metaforomis. Jiems visiškai nebūdingos ideologinės, moralizuojančios nuostatos.

Bunjinga mokyklos šalininkai, kaip ir jų dievinami pirmtakai kinų *wenrenhua* mokyklos meistrai, daug keliavo, kontempliavo gamtą, kolekcionavo praeities meno kūrinius, keitėsi idėjomis, dovanodavo vieni kitiems kūrinius. Siužetą jie rasdavo kinų kultūros istorijoje, legendose, literatūroje, juos itin traukė kalnai, miškai, upės, ežerai, amžinas gamtos grožis. Įdėmiai studijavo kinų tapybos teorijas, žavėjosi didžiųjų kinų *fengliu* ir *wenrenhua* meistrų kūriniiais.

Tapyboje jie ieškojo pasitenkinimo, kūrybos džiaugsmo, atsiribojimo nuo išorinio pasaulio ir autentiškos asmenybės saviraiškos. Svarbiu tikros kūrybos veiksmu jie laikė sugebėjimą įveikti bet kokią susikaustymą ir išryškinti kūrybos proceso lengvumą bei betarpiškumą. Tai viena iš priežasčių, kodėl jie, kaip ir *fengliu* šalininkai, garbino vyną.

Užmiesčių vilose ir paprastose lūšnelėse prie vaizdingų kalnų ar vandens telkinių jie rengdavo pobūvius, kuriuose prie vyno taurės spontaniškai kurdavo eiles, kaligrafijos ir tapybos darbus. Jie neretai kurdavo kartu arba papildydavo vienas kito paveikslus, vėliau keisdavosi jais arba geriausius dovanodavo dvasiškai artimiems žmonėms. Yra išlikę daugybė Taiga ir Buson, Chikuden ir Gyokudō bei kitų dailininkų kartu tapytų paveikslų, kurie labai įdomūs intelektualams būdingo kūrybinio dialogo pavyzdžiai.

Pagarbus intelektualų požiūris į tradiciją nebuvo aklas jos mėgdžiojimas, jis neužtvėrė kelio inovacijoms, asmeninio stiliaus įsitvirtinimui. Tuo nesunkiai įsitikinsime analizuodami didžiųjų intelektualų mokyklos meistrų kūrybą. Jiems svarbu ne techninės meninės išraiškos priemonės (vyraujantis profesionalų akademinės orientacijos tapytojų bruožas), o perteikti gyvenimo pulsą ir vidinį paties dailininko sielos atbalsį. Tai atveria plačias perspektyvas atsiskleisti individualiam stiliui. Kaip ir *zenga* tapyboje, svarbiausia čia yra ne vaizduojamas objektas, technikos subtilybės, o emocinio kontempliuojamo objekto atgarsio išreiškimas glausta emocionalių kaligrafiškų linijų kalba.

Į tapomą motyvą intelektualai žvelgia kaip į intymių dvasinių išgyvenimų išraišką. Anot Chikuden, tapybos technika visuomet privalo tarnauti tikslui, kuris turi sukelti suvokėjui jausmus, analogiškus tiems, kuriuos išgyvena kūrybos procese tapytojas. Suvokiamas vaizdinys nesuteikia suvokėjui naujo pažinimo, neilustruoja parašytų žodžių. Anapus ieškomos tiesos jis turi išreikšti intensyviuos emocinius išgyvenimus.

„Peizažinė tapyba: jei ji yra nutapyta kupino rimties žmogaus, tuomet žiūrovas natūraliai šią rimtį perima ir pasidalija ja. Jei ji nutapyta neramaus, aistringo žmogaus, žiūrovas savo ruožtu perima šį susijaudinimą. Arba gėlių ir paukščių tapyba: jei tai yra kūrinys

tapytojo, kuris kūrybos procese subtiliai suderina savo dvasią ir potėpį, tuomet jis sudaro galimybę pamatyti praslenkančių akimirkų grožį ir žavėtis jų dvasia“ (Linhartova, 1996, p. 495–496).

Emocinius išgyvenimus siekdami perteikti autentiškai intelektualai pasitelkia kaligrafiją ir poeziją. Jų tapyboje ypatingą svarbą įgauna grakštūs kaligrafiški užrašai paveikslo kampe. Taip atsiranda sintetiniai kūriniai, kuriuose kaligrafinis poetinio teksto užrašas pagal *bunjinga* estetikos reikalavimus turi būti suvokiamas kartu su nutapytu motyvu, jungiančiu į visumą trijų skirtingų menų elementus.

Siekimu iškelti tapybą iki poezijai ir kaligrafijai būdingo intymumo *bunjinga* meistrai yra artimi *haiga* ir *zenga* mokyklų tapytojams. Pagrindinis skirtumas tarp *bunjinga* ir *zenga* estetikos principų yra dramatiškumas, kuris daug stipresnis *zenga* meistrų kūrinuose. *Bunjinga* ir *haiga* meistrų kūriniai skiriasi atvirumu. *Bunjinga* mokykloje pastebimas dvasinio atgarsio ir aktyvaus įsitraukimo į kūrybos procesą laukimas, o *haiga* tapyboje atvirumas siejasi su „vidiniu išbaigto meninio vaizdinio išgyvenimu, kuomet netgi papildomas štrichas tampa jau nereikalingas“ (Sokolov-Remizov, 1985, p. 46–47).

Kita vertus, *bunjinga* tapytojų kūriniai, palyginti su *haiga* ir *zenga* mokyklų, pasižymi didesniu humanitarinio, ypač literatūrinio, konteksto turtingumu, platesne meninės išraiškos priemonių, kompozicinių sprendimų bei temų skale. Pamėgtoje peizažinėje tapyboje *bunjinga* meistrai remiasi estetiniais kinų klasikinės peizažinės tapybos principais ir siekia išsaugoti *wenrenhua* mokyklos meistrams Su Shih, Mi Fu būdingą dvasingumą bei filosofinę potekstę.

Be tapytojų intelektualų kūrinuose vyraujančio peizažo žanro, čia gausu stambiu planu meistriškai nutaptų paukščių, gėlių, gyvūnų, vabzdžių, medžių šakų motyvų. Dailininko kūrybinio įkvėpimo šaltinis gali būti įvairiausi gamtos objektai, savitas medžio siluetas, muzikos garsai, poetinė parafrazė, mįslinga kaligrafinė struktūra. Spotaniškiems *bunjinga* meistrų kūrybinės dvasios polėkiams būdingas netikėtų ekspresyvių kompozicijų bei naujų tradicinių motyvų ieškojimas.

Bunjinga mokyklos pirmtakų kūryboje išryškėjusios tendencijos ryškiai išsiskleidė dviejų ateinančios kartos didžiųjų šios mokyklos meistrų Taigos ir Busono kūryboje, kurie intelektualų tapybai suteikė aukštą profesionalumą. Jų tapyba patyrė esminius pokyčius, nes dailininkai geriau perprato didžiųjų kinų *wenrenhua* tradicijas ir jas susiejo su tautiniais tapybos bruožais.

Jie sukūrė savitą *bunjinga* tapybos stilių, esmiškai besiskiriantį nuo jo kiniškojo prototipo. Taiga ir Buson darbuose atkuriamos didžiųjų kinų peizažo meistrų, dzen religinės bei spontaniškosios Sōtatsu ir Kōetsu pasaulietinės tapybos tendencijos, ir tapymo stilius tarsi įgauna visišką laisvumą, žaidybines nuostatas. Japonų intelektualai tapyboje išplėtė emocinių išgyvenimų gamą, praturtino stilistinių meninės išraiškos priemonių ir poetinių vizijų pasaulį, iki jų Rytų Azijos tapybai nežinomą.

Šie du didieji *bunjinga* meistrai tapybai skyrė ne tik laisvalaikį – jie buvo tikri profesionalai, savo kūryba užsidirbantys pragyvenimui. Tapyba ir kaligrafija buvo svarbiausia jų gyvenimo dalis. Jų gyvenimiškosios ir kūrybinės pozicijos pasirinkimą, pasišventimą dailei lėmė nuoširdi meilė kinų klasikinės kultūros tradicijoms, kurių ilgėjosi gyvendami intelektualioje Kyōto terpėje, kur visa aplinka priminė glaudžius kinų ir japonų meno tradicijų ryšius. Jie tapė daugelį didžiulių širmų turtinamam mecenatui, intelektualų globėjui Kuwayama Gyokushu (1746–1799), kuris labai vertino intelektualų tapybai būdingą kūrybos autentiškumą ir profesionalumą.

Nors Taiga ir Buson dvasiškai buvo giminiški, skirtingai suvokė meninės kūrybos procesą ir pasižymėjo savitais tapybos stiliais. „Taiga, – rašo Chikuden, – labiausiai vertino „greito tapymo“ stilių, o Buson prijautė „virpančio tapymo manierai“. Šie du Meistrai kiekvienas savitu tapymo būdu liudija apie praeities meno tyrinėjimus“ (Chikuden, 1996, p. 457). Vaizduodami konkretaus gyvūno ar augalo siluetą jie pirmiausia siekia perteikti formos, judesio grakštumą.

Pirmu didžiu intelektualų mokyklos meistru tapo Ike no Taiga (1723–1776). Jis gimė Kyōto ir nuo septynerių metų pradėjo įvairių menų studijas Manpuku-ji vienuolyne. Čia atsiskleidė jo neeiliniai gabumai vaizduojamajai dailei, kuriuos pirmasis įžvelgė Yanagisawa Kien: jis susižavėjo įstabiomis Taigos kaligrafijomis ir kinų intelektualų įkvėptais peizažiniais paveikslais.

Taigos pasaulėžiūrą stipriai veikė pradėjęs ją globoti Kienas, kuris jauną dailininką laikė daugiausiai vilčių teikiančiu genijumi. Jo tapybos ir kaligrafijos kūriniai, anot Chikuden, buvo nuostabūs. Dailininkui gyvam esant jo kūrybos reikšmingumas nebuvo pastebėtas, tačiau po mirties vardas iškeltas į padanges. Žinovai ir nenutuokiantys vienu balsu pradėjo skelbti, kad jis buvo geriausias to meto tapytojas.

„Kaligrafijos, kurias jis sukūrė, buvo ne prastesnės nei jo tapybos paveikslai; jos buvo paroduojamos juokingai pigiai. Jo tapybos kūrinius publika įvertino, kaligrafija tokio pasisekimo neturėjo“ (Chikuden, 1996, p. 454).

Taiga, kaip ir jį įkvėpę kinų peizažinės tapybos meistrai, jautė potraukį didžiulėms erdvėms, kai kurių paveikslo detalių padidininimui. Savo paveikslų mastu jis esmiškai skiriasi nuo daugelio kitų intelektualų, nes juos traukė kameriški nedidelio formato kūriniai.

Kompozicijų savo temoms Taiga ieškojo kinų poezijoje. Jo paveikslams būdingas ekspresyvumas, nutolimas nuo tikroviško jį žavinčio gamtos pasaulio vaizdavimo, sąmoningas tapomų detalių deformavimas, spontaniškas dvasios polėkis ir intymus tonų žaismas. Šis potraukis įvairioms deformacijoms tiesiogiai siejasi su intelektualams būdingu subjektyvaus vidinio pasaulio sureikšminimu. Taikliu S. Kato pastebėjimu, jis yra vienas asmeniškiausių XVII a. dailininkų, kurio kūriniuose ypač atsiskleidžia intelektualams būdingas subjektyvizmas (Kato, 1992, p. 110).



Yosa Buson. Kelionės į Noyarashi kiko iliustracija. XVIII a. Tušas, popierius

Taigos bendražygis ir bičiulis Yosa Buson gimė 1716 m. Settsu mieste, o nuo dešimties metų buvo išsiųstas į Ōsaką. Čia studijavo kinų poeziją ir kaligrafiją, vėliau atvyko į Edo, kur daug dėmesio skyrė dievinamiems Li Bai, Bashō ir *haiku* poezijai. Busonas sistemingai pradėjo tapyti tik sulaukęs keturiasdešimt metų, kai jau buvo žinomas *haiku* poetas. Vėliau jis išgarsėjo ir kaip vienas didžiųjų japonų kaligrafų, tapytojų.

Buson, kaip ir jo bičiulis Taiga, demonstratyviai atsisakė pavardeje aristokratišką kilmę rodančios *no* dalelytės. Yra išlikę paveikslų, tapytų kartu su Taiga. Šis glaudus bendradarbiavimas viršūnę pasiekė 1770 m., kai Taiga ir Buson kartu piešė japoniškus peizažus, iliustravusius kinų poetų eiles. Kaip ir Taiga, jis tapo spontanišku stiliumi, žavisi kinų kaligrafijos meistrais, todėl jo tapybai būdingas kaligrafizmas ir vaizdinių ekspresyvumas. Jis imasi įvairių formatų paveikslų, didžiuosiuose linksta į skaidrius poetiškus spalvų santykius, nesiekia formos išbaigtumo, estetinėje užuominoje, neišsakyme regi emocinio poveikio potencialą, siekia perteikti potekstės gelmę.

Buson talentas pirmiausia atsiskleidžia peizažinėje tapyboje. Dauguma jo peizažų vaizduoja vasaros pradžią Kyōto apylinkėse. „Jis tapo nuo vėjo linguojančius gluosnius ir snieguotus sutemų gaubiamus peizažus, panašius į tapomus objektus. Jis niekuomet nenutolsta nuo realizmo ir pasirenka artimas kasdieniam gyvenimui temas“ (*Ten pat*).

Jo peizažuose kaligrafiškas užrašas savo tobulu grakštumu ir grožiu neretai netgi vos neužgožia vaizduojamosios paveikslų dalies. Klasikiniu tapybos ir kaligrafijos harmoningos sąveikos pavyzdžiu galime laikyti vertikalų paveikslą „Haiga“, kuriame pavaizduoti gležni bambuko ūgliai tarsi susilieja su viršuje užrašyta vingrių linijų kaligrafija.

Visiškai kitokio temperamento ir charakterio nei Taiga ir Buson buvo kitas japonų intelektualų tapybos korifėjus Uragami Gyokudō, kuris garsėjo kaip vienas iškiliausių to meto tapytojų, poetų, muzikos žinovų, įtvirtinančių intelektualų skelbiamus idealus. „Jis, – rašo M. Murase, – yra viena spalvingiausių ir kerinčių *bunjinga* mokyklos asmenybių tiek emocinio savo kūrybos poveikio jėga, tiek nepriklausoma mąstysena“ (Murase, 1996, p. 316).

Gimęs aukšto rango samurajaus šeimoje, kur nuo vaikystės buvo skiepijama pareigos ir ištikimybės klanui ideologija, didžiąją gyvenimo dalį jis blaškėsi tarp neįveikiamo potraukio menams ir pareigos jausmo. Gaivališkas, nepriklausomas charakteris jam nuolatos kėlė problemų tarnyboje. Būdamas nepaprastai smalsus ir imlus žinioms bei menams, jis nuo vaikystės daug dėmesio skyrė klasikinei kinų literatūrai, muzikai, kaligrafijai, tapybai, domėjosi Vakarų kultūra, puikiai grojo įvairiais kinų ir japonų muzikos instrumentais. Jį vadino *qing*, t. y. meistru.

Iki 50 metų jis ėjo visas jam klando vadovybės skiriamas pareigas, o vėliau metė viską ir pasišventė kūrybai. Nepaprastai pamėgęs gamtą, jis su muzikos instrumentu daug keliavo po šalį, pragyvenimui dažniausiai užsidirbdavo muzikos pamokomis. Nors buvo daugiabriaunio talento, į japonų kultūros istoriją pirmiausia įėjo kaip vienas iškiliausių tapytojų, sukūrusių savitą stilių.

Gyokudō garsėjo ne tik gaivališku charakteriu, tačiau ir tuo, kad, kaip ir kinų *fengliu* (vėtros ir srauto) mokyklos meistrai, savo kūrybiškumui skatinti pasitelkdavo svaigalus.

„Kai apsvaigdavo, – rašo Chikuden, – būdavo kūrybingiausias – ir elgdavosi neįprastai. Gyokudō be perstojo gerdavo švelnų vyną, kol pasiekdavo svaigulio būsenai būdingą pakilią nuotaiką. Tuomet imdavo teptuką ir aistringai be mažiausio atokvėpio pasinerdavo į tapymo procesą. Jis trukdavo tol, kol dailininkas prablaivėdavo, – tuomet sustodavo“ (Chikuden, 1966, p. 467).

Meninės kūrybos proceso savitumas neabejotinai turėjo įtakos ir Gyokudō tapybos stiliui, kuris yra daug gaivališkesnis nei kitų jo amžininkų. Jei lyginame jo peizažus su Ming epochos intelektualų ar kitų *bunjinga* meistrų kūrinių, iš karto į akis krinta ypatingas jo tapymo būdo spontaniškumas, daug didesnis laisvumas, turtinga vaizduotė ir potraukis vaizdinių apibendrinimui, priartinančiam jo tapybą prie abstraktaus ekspresionizmo stilistikos.

Gyokudō labiausiai mėgo tapyti subtilius monochrominius peizažus, vaizduojančius aukštus miškingus kalnus su atsiskyrėlių lūšnele; jie kupini amžinybės ilgesio. Jie labai muzikalūs, sukurti dvasinio rezonanso principu. Daug asmeniškumo, vidinių dramatiškų sielos konfliktų atspindžių, kurie perteikiami jautriausiais tušo atspalviais ir grakščiais kaligrafiškais užrašais.

Kitas *bunjinga* sąjūdžio narys Tanomura Chikuden išgarsėjo ne tik kaip didis tapybos ir kaligrafijos meistras, bet ir kaip autorius vieno svarbiausių japonų tapybinės estetikos traktato „Bevardis kalnų atsiskyrėlis“ (1813), kurį V. Linhartova pagrįstai laiko „ne tik vienu svarbiausių šio meto japonų tapybos istorijos tekstų, bet ir savotišku kinų stiliumi parašytu šedevru“ (Linhartova, 1996, p. 523).

Kilęs iš medikų šeimos ir gavęs klasikinį išsilavinimą, Chikuden greit išgarsėjo skvarbiu protu ir neeiliniais gabumais įvairiems menams. Jo pasaulėžiūrai stiprų poveikį turėjo glaudus bendravimas su garsiu kinų kultūros istorijos, tapybos žinovu, poetu Rai Sanyō ir plačios erudicijos mecenatu Kimura Kenkado. Pragyvenimui Chikuden užsidirbo dėstydamas klanų mokykloje, o laisvalaikį skyrė literatūros ir dailės studijoms, kruopščiai rinko medžiagą apie *bunjinga* ir kitas mokyklas, artimai bendravo su daugeliu intelektualų. Nuo 1813 m. jis pasišalino į atokią Kansai vietovę, kur pasišventė literatūrai, kaligrafijai ir tapybai.

Pagrindiniu šio tarpsnio uždaviniu tampa minėto traktato rašymas. Jo savotiškas prototipas buvo garsaus kinų Song epochos intelektualo Mi Fu veikalas „Tapybos istorija“, kuriame įvairiais požiūriais gvildenama pirmtakų ir amžininkų kūryba, pateikiama daug svarbių jų gyvenimo detalių, apibūdinami pagrindiniai stiliaus bruožai.

Chikuden traktatas yra vienas didžiausių ir įvairiausių japonų tapybinės estetikos istorijoje. Jį sudaro 100 įvairios apimties paragrafų, dažniausiai skirtų konkrečiai personalijai ar temai. Jame aptinkame daugybę aliuzijų į didžiuosius kinų mąstytojus, *fengliu*, peizažinės tapybos, *wenrenhua*, akademikų mokyklų meistrus, jų stiliaus bruožus, teorinius traktatus. Kita vertus, čia yra ir daug medžiagos apie įvairių japonų tapybos mokyklų istoriją. Itin daug dėmesio skiriama didiesiems peizažinės tapybos meistrams Josetsu, Shūbunui, Sesshū, Kanō Matanobu, pateikiama plati jo epochos dailės panorama, nuodugniai nagrinėjama Taiga, Buson ir kitų amžininkų kūryba.



Tanomura Chikuden. Cikada. 1830 m.
Spalvotas tušas, popierius

Chikuden plačiai gvildena ir įvairias autentiško menininko tapimo bei jo kūrybos proceso problemas. Pagrindinį kelią į tikro meno atsiradimą jis regi nuolatiniam dvasiniam menininko tobulėjime, praeities tradicijų pažinime ir kūrybiškame jų įvaldyme. Tik tas menininkas, kuris nesitenkina pasiektais rezultatais, o nuolatos dirba su savimi pačiu ir tobulėja, ugdo savyje savitvardą, gali kurti autentiškus darbus.

„Mes neturime baimintis nemiklumo dirbdami su teptuku, tačiau turime bijoti savo, savo dvasios netobulumo. Tiems, kurie viešpatauja darbo su teptuku srityje, itin reikia vadovautis praeities meistrų nuostatomis. Tie, kurie meistriškumą papildo ir dvasios pokyčiais, subręsta kaip nepriklausomos asmenybės. Kaip sako patarlė: „Gausybė turtingo žmogaus žinių nevertos vienos esminės vargingos moters tiesos“. Posakis neabejotinai verčia tobulinti savo dvasią“ (Chikuden, 1996, p. 506).

Tapyba Chikuden yra daugiau nei paprastas pasaulio pažinimas pasitelkus meną. Tai universalus žmogaus supančio pasaulio, gamtos ir žmogaus dvasios pažinimo pagrindas. Tapyba gali išeiti iš siaurų jos ribų ir įgauti svarbiausią reikšmę. Ji reikalauja daugybės pastangų pažinti nepasiekiamą ir neaiškų pasaulį, kad būtų sukurtas didingumas.

Chikuden, kalbėdamas apie tapybos paskirtį, primena didžiuosius praeities meistrus, kurie rūpinosi neatitikimu tarp regimo ir tapomo. „Tapybos tikslas, – rašo jis, – peržengti regimybės lygmenį, tuomet ji nukreipta ne į išorę, o atveria aukščiausią pažinimo kelią. Mūsų regėjimas neturi sustoti ties išoriniu tapybos sluoksniu“ (*Ten pat*, p. 504).

Tikroji tapyba Chikuden prasideda nuo dailininko santykio su prieš jį esančia balta paveikslų erdve, kurioje jis siekia atspindėti intymiausią savo dvasios kaitą. „Tapyba, – sako jis, – siekia įsitvirtinti baltame fone. Šie žodžiai kaip užuomazgos apima bet kokius apmąstymus apie tapybą“ (*Ten pat*, p. 506).

Chikuden kūryboje itin išryškėjo tapybos ir kaligrafijos sąryšingumas, vidinis teksto ir vaizdinio ryšys. Jo paveiksluose užrašas tradiciškai yra viršutinės paveikslų dalies kairiame arba dešiniame kampe, tačiau šie užrašai išsiskiria ypatingu aktyvumu bei energijos pulsacija.

Kitas įtakingas *bunjinga* šalininkas Watanabe Kazan gimė 1793 m. Edo samurajų šeimoje. Gavęs įvairiapusį išsilavinimą greit išgarsėjo kaip puikus peizažinės tapybos meistras, kaligrafas, garsiausias Tokugaw epochos portretistas, poetas, mokslininkas, politinis veikėjas. Jis buvo plačių intelektualinių interesų, nenuolanki asmenybė, domėjosi Vakarų mokslu ir menu, aktyviai dalyvavo politiniame šalies gyvenime, kovojo prieš bet kokius asmenybės laisvės apribojimus, kritikavo valdžios institucijas, buvo kalinamas. Kazan itin vertino menininko sugebėjimą atsiriboti nuo išorinio pasaulio, asmenybės dvasios turtingumą ir rafinuotą skonį.

Kazan tapybai būdingas savitas stilius, puikus linijinis piešinys. Svarbiausiu autentiškos tapybos veiksmu jis laikė jausmo subtilumo perteikimą. Savo kūriniuose jis, kaip ir dauguma intelektualų, pirmiausia siekė atskleisti ne išorinius dalykus, o dvasią.

„Stiliaus harmonijos ir dvasios dvelkmo atgarsio painiojimas yra labai paplitęs tarp mūsų amžininkų. Aš vis dėlto manau, kad stiliaus harmonija ir elegantiškas skonis yra terminai, grąžinantys prie prozodijos taisyklių tuomet, kai dvasios dvelktelėjimo atgarsis atsiskleidžia formule „dvasios atgarsis yra gyvenimo srauto išraiška“ (Kazan, 1996, p. 508).

Kazan buvo didis bambuko tapybos meistras. Klasikiniai *bunjinga* tapybos paveikslai – meistriškai Kazan nutapyti dažniausiai vertikalūs „Bambuko“ ciklo paveiks-lai (1835–1839), kuriuose žavi jaunų ūglių linijos. Šiuose greitu tapymo būdu atliktuose paveiksluose kaligrafiškai užrašyti poetiniai tekstai yra neatsiejama vaizdinės paveikslu struktūros dalis. Kaligrafiškai užrašai jungiasi su kaligrafinio teptuko judėjimo pėdsakus išsaugančiais piešiniais.

Peizažiniuose Kazano paveiksluose, kaip ir bambuko tapyboje, itin išpūdingai išnau-dojama emocinė neužpildytų plotų poveikio jėga. Paveiksle „Gėlių kalnas“ – tik keli kalną vaizduojantys imlūs štrichai, kuriuos į vientisą vaizdinę sistemą jungia vertikalus profesiona-lus kaligrafinis užrašas, dešinėje aprėpiantis tris ketvirtadalius paveikslu aukščio. Vaizdinei paveikslu struktūrai kaligrafinis tekstas svarbus ne mažiau nei lakoniškas piešinys. Tapybos, kaligrafijos, poezijos ir muzikinės ritmikos elementai čia glaudžiai susiję. Kiekvienas šių me-nų sustiprina *bunjinga* meninės išraiškos priemonių galią. Paveikslams būdingas subtilus poetiškumas, linijų grakštumas, vaizdinės sistemos turtingumas, filosofinės potekstės gelmė.

Apie 1822–1839 m. Kazan ėmėsi portretų tapybos, kurioje dailininko talentas atsiskleidė savitai. Būdamas puikus piešėjas, didis linijos meistras, jis sukūrė per šešiasdešimt psichologi-nių savo draugų ir garsių to meto kultūros veikėjų portretų, subtiliai atspindinčių jų socialinę padėtį ir vidinį pasaulį.

Itin aukšto meninio lygio yra Takami Senseki portretas, kuris išsiskiria vientisa kompo-zicija, puikiu linijiniu piešiniu ir apibendrintu portretuojamojo dvasios perteikimu. 1840 m. parašytame laiške Chinzan jis rašo: „Stiliaus harmonija ir elegantiškas skonis: jei jie vienija savybes, kurios lemia žmogaus būtį, yra panašūs į veido bruožus ir kalbėjimo būdą“ (*Ten pat*, p. 507). Paskutiniaisiais gyvenimo metais dailininko likimas susiklostė tragiškai. Po melagingo



Watanabe Kazan. Laumžirgis. 1837 m.
Spalvotas tušas, popierius

skundo 1838 m. jis buvo areštuotas ir nuteistas kalėti iki gyvos galvos. Tačiau šis samurajų palikuonis 1841 m. pasitraukia iš gyvenimo pasirinkęs ritualinę savižudybę *harakiri*.

Paskutinis iškilus intelektualų mokyklos šalininkas Tomioka Tessai gimė 1836 m. Kyōto turtingo drabužių pirklio šeimoje. Jaunystėje daug dėmesio skyrė budizmo, konfucianizmo, klasikinės japonų literatūros studijoms, o sulaukęs 23 metų pradėjo studijuoti *bunjinga* tapybą. Remdamasis klasikine kinų intelektualų tradicija, jis siekė tapybos ir kaligrafijos tobulumo. Jo kūryboje išryškėja daugeliui didžiųjų *fengliu*, *wenrenhua* ir Muromachi epochos spontaniškosios tapybos meistrų kūrybai būdingos subjektyvistinės tendencijos. Jis ne tik su didžiuole pagarba žvelgė į didžiųjų kinų peizažinės tapybos meistrų kūrinius, tačiau ir siekė išsaugoti japonų dailėje po Taigos išryškėjusias temas, kompozicinius sprendimus, motyvus.

Tessai kūrybai būdingas universalizmas, nuolatinis atsinaujinimas. Jis tapo daug gamtos motyvų, objektų, pasitelkdamas įvairius tapybos stilius. Buvo reto produktyvumo dailininkas, sukūręs gausybę darbų, iš kurių neabejotinai svarbiausi peizažai. Nors kūrybinėmis nuostatomis dailininkas praeities tradicijas gerbia, tačiau savita kūrėjo asmenybė, temperamentas skatino jį neretai nusižengti intelektualų mokyklos tradicijoms ir plėsti jų erdves.

Tessai kūriniuose vyrauja ne tik temos bei motyvai iš klasikinės kinų dailės, poezijos, ainių mitologijos, bet ir iš jį supančio pasaulio. Dauguma jo peizažų nutapyti iš paukščio skrydžio regos taško. Dailininkas mėgo skaidrius blankius tonus, neretai besimainančius su intelektualams nebūdingais intensyviais žaliais, raudonais ir melsvais.

Kartu jo kūriniams būdingas ypatingas potėpio tvirtumas ir elegancija. Jo spontaniškoji tapyba vystosi abstraktaus ekspresionizmo kryptimi. Tiesa, paskiri jo paveikslai, palyginti su Chikuden ir Kazan darbais, yra šiek tiek perkrauti antraeilėmis detalėmis.

Taigi spontaniškosios *haiga*, *zenga* ir *bunjinga* tapybos mokyklos formavo savo estetinius principus, pamėgtų motyvų ir meninės išraiškos priemonių visumą, nuosekliai perduodamos savo atradimus viena kitai. Nors šioje tradicijoje, kaip ir daugelyje kitų japonų vaizduojamosios dailės krypčių, pastebime stiprų dvasiškai artimų kinų tapybos mokyklų estetinių principų poveikį, tačiau šių spontaniškosios pakraipos mokyklų meistrų kūryba yra vienas brandžiausių ir estetiškai vertingiausių japonų nacionalinės kultūros fenomenų. Jų kūryboje atsiskleidžia šimtmečiais puoselėtos japonų dailės savybės. *Haiga*, *zenga* ir *bunjinga* tapyba – neabejotinai vienas rafinučiausių bei estetiškai vertingiausių ne tik Rytų Azijos, bet ir pasaulinės dailės reiškinių.

Klasikinės japonų *ukiyo-e* raižybos estetika

Kartu su „aukštąja“ menine Kyōto regiono kultūra, kurioje vyrauja rafinuotos aristokratinės kultūros tradicijos, antrojoje XVII a. pusėje Japonijos sostinėje Edo pradeda greitai plėtotis

populiarusis *ukiyo* menas (*ukiyoshi* literatūra, *kabuki* teatras, *ukiyo-e* raižyba), atspindintis hedonistinius estetinius lobstančio trečiojo luomo skonius. „Gyventi tau duota tik gyvenimo akimirka, – teigia XVII a. rašytojas Asai Ryoi tipiškai pavadintoje „Ukiyo apysakoje“. – Žavėtis mėnulio, sniego, vyšnių žydėjimo ir rudeninių klevo lapų grožiu, dainuoti dainas, mėgautis vynu, linksmintis, nors skurdas įžūliai žvelgia į akis, atmesti liūdesį, gyventi tarsi upės srauto nešamai pliauskai – tai ir yra *ukiyo*“ (Hiller, 1960, p. 9). Taigi budistinės kilmės terminas *ukiyo*, reiškiantis kupiną liūdesio atsiribojimą nuo išorinio efemeriškos būties pasaulio, miestietiškoje Edo kultūroje įgauna visiškai priešingą asketiškiems budistiniams absoliučių vertybių ieškojimo idealams hedonistinę „šiuolaikinio“, gyvybingo, pilno malonumų „madingo gyvenimo stiliaus“ prasmę.

XVIII a. Edo tampa stambiausiu šalies miestu, į kurį ilgainiui iš vakarų regiono persikelia pagrindinis dvasinis ir meninis šalies gyvenimas, pastebimai sudėtingėdamas ir demokratėdamas. Silpnėjant cechinių tradicijų įtakai, atsiranda daugybė tarpusavyje prieštaraujančių vaizduojamosios ir dekoratyvinės dailės krypčių, mokyklų, stilių, klesti įvairios buitinės, komiškos, atvirai hedonistinės literatūros formos, dramaturgijos žanrai.

Sparčiai besiplėtojanti hedonistinė meninė Edo kultūra savo estetinius idealus priešina oficialiems „aukštosios“ šogunato remiamos meninės kultūros kanonams. Naujojo meno herojai ir pagrindiniai vartotojai – jau ne rūmų ir vienuolynų gyventojai, o gyvenimu besidžiaugiantys miestiečiai. Būties *credo* tampa siekimas išgyventi gyvenimo akimirką, mėgautis jo teikiamais malonumais. Jau Genroku periode gyvenimas Edo mieste, pasak L. Bynono, „virsta savotišku malonumų ir pasilinksminimų karnavalu“ (Bynon, 1913, p. 199).

Dvasinio Edo miestiečių gyvenimo centrai – ne vienuolynai ir šventyklos, o vadinamieji „linksmieji kvartalai“, kuriuose įsikūrę dvylika gausiai miestiečių lankomų liaudiškų *kabuki* teatrų. „Linksmuosiuose kvartaluose“ šventiškame *kabuki* teatrų, užėigų spindesyje, geišų draugijoje išnykdavo luomų skirtumai, ir žmonės pasijusdavo laisvi nuo visuomenę kaustančios hierarchijos. Pagrindinės šio boheminio stiliaus puoselėtojos yra geišos – moterys, puikiai įvaldžiusios muzikavimą, dainavimą ir šokį, gerai nusimanančios apie teatrą, vaizduojamąją dailę bei literatūrą. Jos ne tik sugebėjo sukurti intymią dvasinio bendravimo aplinką – greta *kabuki* teatro aktorių tapo pagrindinėmis miestietišku madų ir skonių skleidėjomis. Neatsitiktinai būtent geišos, *kabuki* teatrų pasaulis ir kasdienės „linksmųjų kvartalų“ gyvenimo scenos yra svarbiausi *ukiyo* meno motyvai.

„Populiarioje“ meninėje Edo kultūroje suklesti *ukiyo-e* (kasdienio gyvenimo vaizdai) raižyba. Jos šalininkai nesiekė monochrominei tapybai būdingo subtilumo, ypatingo estetinio skonio, potekstės gelmės, o rinkosi paprastiems miestiečiams artimus ir suprantamus siužetus. Daugelis Vakarų tyrinėtojų, gvildendami *ukiyo-e* dailę, jos genezę perdėm atsieja nuo Rytų Azijos dailės tradicijų ir *ukiyo-e* vertina kaip visiškai naują savitą japonų miestietiškos kultūros

reiškinį. Toks požiūris yra vienpusiškas, kadangi *ukiyo-e*, kaip ir kitose japonų dailės kryptyse, matyti stiprus pakitusių ankstesnės kinų ir japonų dailės tradicijų poveikis.

Japonų klasikinės raizybos estetinių principų formavimąsi neabejotinai veikė kinų monochrominė ir spalvotoji medžio raizyba, kuri Japonijoje žinoma jau XIV a. Tačiau tuomet šis menas dailininkų nedomino. XVII a. vidurio klasikinė japonų raizyba iš esmės skiriasi nuo kiniškos Song ir Mingų epochų polichrominės spalvos ryškumu, dekoratyviosios kontūrinės linijos svarba. Šie saviti bruožai atsirado iš tautinės dekoratyvinės ir spontaniškosios dailės. *Ukiyo-e* spalvotosios raizybos meistrai tęsia ir sintetina *yamato-e*, Tosos, Kanō XVI a. žanrinės tapybos dekoratyvines tradicijas, dėl to kompozicinė raizinių sandara paprasta, dekoratyvinės kontūrinės linijos išraiškingos, emocionalios, linkstama į spalvų lokalizavimą.

Ukiyo-e meistrai savo kūriniuose suvienija ne tik aiškiai pastebimus ankstesnių dekoratyvinės dailės mokyklų elementus, bet ir iš spontaniškųjų *haiga*, *zenga*, *bunjinga* mokyklų perimtas meninės išraiškos priemonės. Pastarųjų mokyklų poveikis itin ryškus brandžiajame klasikinės raizybos raidos etape. Didžiųjų klasikinės raizybos meistrų Utamaro, Hokusai, Hiroshige kūriniuose daugybė spontaniškų linijinių struktūrų, žaibiškų škių, greitai atliktų kaligrafinių detalių. Knygų grafikoje ir proginiuose sveikinimuose *surimono* iš *haiga* ir *zenga* perimti spontaniški principai neretai vyrauja. Dauguma *ukiyo-e* dailės meistrų kuria ir tapybą, ir grafiką, tačiau dėl pigaus raizinių dauginimo ji daug plačiau paplinta miestiečių buityje ir „knygų kultūros“ pasaulyje.

Raižinio kūrimas primena ankstyvojoje japonų dailės raidoje susiklosčiusias tradicijas, kai menas dar nebuvo išsiskyręs iš amatų. Procesas susideda iš trijų savarankiškų darbų, kurių kiekvieną atlieka siauros specializacijos meistras. Pirmą ir svarbiausią daro dailininkas, kurio autorystė išlieka raizinyje. Jis permatomame popieriuje piešia kontūrinį piešinį, nurodo spalvas, tonus. Tada raizytojas vyšnios ar kriaušės medžio lentoje išraižo dailininko pateiktą kompoziciją. Darbą užbaigia spausdintojas: parinkęs spalvas, ksilografijos technika jį padaugina. Tradicinei japonų dailei svarbus tiesioginio kūrėjo ryšio su meno kūriniu išnykimas, išraiškos priemonių ribotumas, raizinio kūrimo artimumas amatui skatino aristokratiją ir intelektualią elitą *ukiyo-e* vertinti kaip plebejišką meną.

Ilgainiui ši vaizduojamosios dailės forma, turinti savas temas, išstobulėja ir savitai išreiškia estetinius miestiečių idealus. Raizybos vystymasis sudėtingas – nuo paprastų ankstyvųjų kūrinių iki klasikinei XVIII a. pabaigos – XIX a. pradžios šio meno formai būdingo stilistinio išbaigtumo. Jos raidą galima suskirstyti į tris sąlygiškai savarankiškus tarpsnius.

Pirmasis prasideda XVII a. viduryje ir trunka maždaug iki šeštojo XVIII a. dešimtmečio. Jo metu atskleidžiamos techninės medžio raizybos galimybės, susiformuoja ankstyvosios, glaudžiai susijusios su dekoratyvine ir žanrine tapyba, monochrominės bei spalvotosios raizybos mokyklos.

Antrasis – pagrindinių klasikinės spalvotosios raižybos mokyklų ir žanrų sklaidos – aprėpia antrąjį XVIII a. pusę. Įsivyrėja spalvotoji raižyba ir susiklosto pagrindiniai jos žanrai, iš kurių reikšmingiausi *bijinga* (gražulių geišų ir kurtizanių gyvenimą vaizduojantys kūriniai), *yakusha-e* (*kabuki* teatro scenų ir aktorių vaizdavimas), *sumo-e* (imtynininkų kovų vaizdai arba jų portretai) ir kasdienio miestiečių gyvenimo vaizdai.

Trečiasis, labiausiai klestėjusios klasikinės raižybos, laikotarpis aprėpia pirmąjį XIX a. pusę. Išryškėja spontaniškųjų dailės mokyklų poveikis; raižyba artėja prie „aukštiesiems“ menams būdingo emocionalumo ir psichologiskumo. Klesti peizažo žanras.

Kiekvienas tarpsnis išsiskiria ypatinga stilistinių bruožų visuma, vyraujančiais žanrais, temomis, motyvais, kompozicijos principais, spalvos ir linijos galimybių panaudojimu.

Ukiyo-e raižybos pradininkas, savitai įvaldęs kinų Song ir Mingų epochų raižybos meną, yra Tosa Mitsunori mokinyš Iwasa Matabei (1578–1650), kurio kūrinuose istorinės temos susipina su žanriniais motyvais iš miestiečių gyvenimo. Jo mokinyš Hishikawa Moronobu (1618–1694) sukuria pirmą įtakingą *ukiyo-e* raižybos mokyklą, kuri išrutulioja pagrindinius jos siužetus iš „linksmųjų kvartalų“, *kabuki* teatrų aktorių, geišų ir paprastų miestiečių gyvenimo.

Tarp pirmojo ir antrojo raidos etapų darbavosi lyriškos linijos meistras Suzuki Harunobu (1724–1770). Ankstyvuosiuose monochrominiuose kūrinuose dailininkas vaizduoja *kabuki* aktorius ir kasdienės miestiečių gyvenimo scenas. Vėliau šiame mene įgyvendina daugybę naujovių: pirmasis pradeda spausdinti dviejų spalvų darbų, o maždaug apie 1760-uosius, atskleidęs šio žanro meninės raiškos galimybes, įžengia į brandžios kūrybos metus: pradeda naudoti pus-tonius ir laipsnišką perėjimą nuo šviesių į tamsius tonus. Dailininko talentas itin atsiskleidžia emocionaliuose spalvotuose raižiniuose, vaizduojančiuose trapias ir grakščias moteris tarp in-



Suzuki Harunobu. Chrysanthemum.
Apie 1764–1770 m. Raižinys



Katsukawa Shunshō. Gražuolės šalia gluosnio.
Apie 1775 m. Raižinys

tymių peizažų ir interjerų, pavyzdžiui, „Gražuolės, laužiančios slyvos šakelę“ (1764), „Įsimylėjęliai apsnigtame sode“ (1760 m.), „Šeši Tomagawos upės vaizdai“ (1764–1770), „Aštuoni elegantiški Edo vaizdai“ (1764–1770), „Skirtingų metų laikų poezija“ (1764–1770) ir „Žaliųjų namų gražuolės“ (1765–1770).

Subrendusį Harunobu labiausiai domina švelnių žmogaus jausmų ir išgyvenimų pasaulis, kurį jis siekia perteikti vaizduodamas grožiu jį paverčiusias moteris. Dailininkas pradeda įtvirtinti lyrizmo, emocionalumo ir psichologizmo tendencijas klasikinėje japonų raizyboje. Lanksčios muzikalių linijų ir švelnūs tonai jam padeda formuoti tą apibendrintą idealiai gražios moters vaizdinį, kuris įkvėps daugelį jo tiesioginių mokinių ir garsių sekėjų.

Vėlyvosios Harunobu kūrybos pokyčiai rodo kitą klasikinės raizybos raidos laikotarpį, kai sudėtingiau traktuojamos tradicinės temos, giliau

atskleidžiami psichologiniai žmogaus išgyvenimai, naudojamos naujos kompozicijos ir meninės išraiškos priemonės. Be Harunobu, šiuo metu daugiausia *bijinga* (gražuolių) ir *yakusha-e* (*kabuki* aktorių) žanrus plėtoja Katsukawa Shunshō, Sharaku Torii Kiyonaga ir Utamaro; vėlyvoji pastarojo kūryba daugeliu bruožų artimesnė trečiajam didžiausio klasikinės raizybos klestėjimo etapui.

Šiuos žanrus savitai perprato pirmasis Hokusai mokytojas garsios Katsukawos mokyklos pradininkas bei žymiausias jos dailininkas Katsukawa Shunshō (1726–1792). Nuo tapybos prie raizinių perėjęs meistras brandžiausiai vaizdavo *kabuki* aktorius. Jis pirmasis pradeda kurti portretus aktoriaus, esančio už scenos ribų – užkulisuose, ir iki pusės vaizduojamą aktorių paverčia vieninteliu vyraujančiu kūrinio elementu. Kai grimo kambaryje aktorius prieš veidrodį lieka pats su savimi, dailininkas siekia perteikti ne jo būdingus bruožus, o kuriamo

herojaus. Taigi svarbu aktoriaus kostiumas, pozos, gestai, veido išraiška, grimas, t. y. tos meninės priemonės, kurios padeda sukurti personažą.

Kitaip nei Katsukawą Shunshō, žymiausią *yakusha-e* žanro meistrą, *nō* teatro aktorių Saito Jarubei, plačiau žinomą Tōshūsai Sharaku slapyvardžiu, labiausiai domina po išorine kuriama veikėjo kostiumo ir grimo skraiste slypintis paties aktoriaus dvasios pasaulis, jo charakteris. Šis aktorių žanro meistras raižo tik mažiau kaip metus (1794–1795) ir sukuria apie 130 aktorių portretų bei spektaklių scenų. Iš pradžių dailininko darbai vertinami priešišškai. Įpratusius prie idealizuotų aktorių portretų su daugybe įmantrių ir puošnių detalių žmonės erzina visiškai kitokios – asketiškos ir groteskiškos – Sharaku koncepcijos. Segawą Tomisaburo II, Sanogawą Ichimatsu III, Bandō Hikosaburō III bei kitus žymius aktorius vaizduojančiais raižiniais jis pažvelgia į teatro pasaulį iš vidaus ir atskleidžia sudėtingus vaizduojamųjų charakterius, jų jausmų gamą. Geriausi portretai itin išraiškingi, jų kompoziciniai sprendimai netikėti, ryškus polinkis į groteską ir šaržą.

Harunobu dėmesį moters grožiui XVIII a. pabaigoje perima ir savitai plėtoja lyrinio kompozicijų meistras Torii Kiyonaga (1752–1815). Tai vienas rafinučiausių *ukiyo-e* raižybos meistrų, suformavusių savitą moters grožio koncepciją. Ankstyvuosiuose dailininko darbuose, kur vaizduojamos įstabios įvairių luomų moterys interjerų ir peizažų aplinkoje, yra daug ankstesnių amžių kanoniškų elementų. Kiyonagos moterys kiek žemiškesnės nei Harunobu. Tai pabrėžia ir buitiška moters vaizdinius supanti tamsių spalvų aplinka. Vėlesni kūriniai emocionalesni ir lyriškesni, harmoningos piešinio linijos muzikalios. Geriausi Kiyonagos raižiniai – „Vasaros prieblanda Sumidos upės krante“ (1786), „Šeimyninis vakaras Yoshiwaroje“, „Vakaro vėsa Okawos upės pakrantėje“ (abu – iš paskutiniojo to amžiaus dešimtmečio) – išsiskiria nepaprastu prailgintų moterų figūrų judesių gracingumu ir



Torii Kiyonaga. Devinto mėnesio naktis. 1784 m. Raižinys

plastiškumu. Įspūdinga dekoratyvių drabužių drapiruotė, ornamentika. Geišos čia – kaip kilmingos aristokratės.

Daugelį Kiyonagos stiliaus bruožų perima žymiausias XIX a. pabaigos klasikinės raizybos šalininkas, neprilygstamas *bijinga* žanro meistras Kitagawa Utamaro (1753–1806), kuris, remdamasis pirmtakais, sukuria savitą moters grožio idealą. Ankstyvoji kūryba (1775–1780) apima įvairius raizybos žanrus. Domėdamasis gamtos mokslais, jis daro daug škiečių, piešinių iš gamtos, iliustruoja albumus „Vabzdžių knyga“, „Paukščių knyga“, „Potvnyio dovanos“, „Kriauklių dainos“ ir daug kitų liaudiškų knygų, tačiau visuotinį pripažinimą Utamaro pelno vėlesniais geišų ir kurtizanių portretais, estetiniu požiūriu sudarančiais vertingiausią jo kūrybos dalį.

Sekdamas Kiyonagos lyrinio stiliumi, ankstyvuosiuose *bijinga* žanro kūriniuose Utamaro vaizduoja besikalbančias, vaikščiojančias, knygas skaitančias, muzikos instrumentais grojančias moteris, kurių komponavimo principai, pozos, gestai iš esmės perteikti laikantis ankstesnių kانونiškų šio žanro tradicijų. Dailininką domina emocionalūs meilės siužetai. Įvaldęs grakščią liniją, jis siekia išaukštinti rafinuotą moters grožį, jos judesių gracingumą. Žanriniuose raiziniuose, vaizduojančiuose kiek prailgintas moterų figūras, švelniomis lakoniškomis linijomis subtiliai perteikia savo emocijas: jis prisipažįsta stengijasis taip „išreikšti moters dvasią, kad kiltų noras ją pamilti“.

Siekdamas gilesnio psichologizmo ir emocionalumo, moters vaizdinį, moterį iki pusės ar intymias, kameriškas, kelias moteris vaizduojančias kompozicijas Utamaro kuria pirmame plane. Naujų *bijinga* estetikos bruožų atsirado dešimtojo dešimtmečio raizinių cikluose „Didžiųjų galvų portretai“ (1790), „Rinktinės meilės dainos“ (1791), „Istabios šešių arbatos namų gražuolės“ (1791–1792), „Moters dienos ir valandos“ (1792–1793), „Ištikimos meilės išbandymai“ (1800). Savitą lyrinio dailininko stiliaus formavimąsi ir domėjimąsi asmenybės psichologija liudija ciklai „Dešimt moteriškos psichologijos aspektų“, „Dešimt psichologinių portretų“.

Vertindamas stambius planus ir moters grožio dvasingumą, tradicinį *bijinga* žanrą jis praturtina daugeliu išskirtinių bruožų. Portretuose sudėtingiausių moters jausmų pasaulį Utamaro perteikia artistiškais figūros, grakščiais galvos, kaklo, rankų posūkiais, išryškina veido ovalo ir atskirų jo dalių grožį. Pagrindinės meninės raiškos priemonės – originalūs kompoziciniai sprendimai, lanksti kontūrinė linija, harmoninga spalva, itin deranti prie muzikalių kaligrafinių užrašų. Geriausiuose raiziniuose bruožai neindividualizuojami, siekiama sukurti apibendrintą gražios moters portretą, kuris ilgainiui tampa japonų tautinio moters grožio idealu. Utamaro moters grožį aukštinantys kūriniai – geriausi lyriniai *ukiyo-e* žanro raiziniai.

Paskutiniame reikšmingame *ukiyo-e* raizybos raidos laikotarpyje peizažo žanras suklestėjo didžiųjų meistrų Hokusai ir Hiroshige kūryboje. Jie subtiliai įprasmina Japonijos gamtos grožio poetiką, tradicinės raizybos temas papildo naujais motyvais, praturtina jos meninės

raiškos priemonės, daro naujus kompozicinius sprendimus, nevengia švelnesnių atspalvių. Su šių dviejų menininkų vardais susijusiame aukščiausio klasikinės raižybos pakilimo tarpsnyje jos meninės raiškos priemonės artėja prie „aukštosios“ spontaniškosios dailės estetinių principų.

Klasikinę *ukiyo-e* raižybą ypač išgarsino Hokusai Katsushika (1760–1849), kurio kūryba yra savita senosios dailės tradicijų ir naujumo samplaika. Šio garbaus amžiaus sulaukusio menininko kelias į savitą stilių buvo ilgas ir sudėtingas. Visą gyvenimą jis kuria daug ir įvairiose srityse: užsiima *ukiyo-e* peizažine raižyba, tapyba, kaligrafija, smulkiąja grafika, iliustruoja knygas, rašo apysakas, romanus, dienoraščius, eiles, dailės vadovėlius. Savo gyvenamajame Edo kvartale jis pirmiausia garsėja kaip poetas. Hokusai sukuria daugybę grožinės literatūros, poezijos ir apie 30 000 dailės kūrinių, iliustruoja daugiau nei 500 knygų. Dailės ir literatūros kūrinius jis pasirašinėja maždaug 60-čia slaptyvardžių.

Hokusai gimė 1760 m. Edo priemiestyje Katsushikoje amatininkų šeimoje. Jo motina buvo garsios samurajų giminės palikuonė, iš kurios sūnus tikriausiai paveldėjo veržlumą ir išdidų nenuolankų charakterį. Penkerių metų berniuką paima auklėti, o vėliau įsūnija veidrodžių meistro Nikojimos Ise šeima, čia nuo šešerių metų jis visam gyvenimui užsideda piešimo aistra. Sulaukęs dešimties, palieka tėvių namus ir pradeda dirbti knygų bei raižinių parduotuvėje, pamilsta knygą, susidomi raižybos menu ir nuo trylikos metų būsimasis dailininkas jo mokosi. Perpratęs šio amato paslaptis, 1778 m. įstoja į vieną įtakingiausių garsaus meistro Katsukawa Shunshō vadovaujamą raižybos mokyklą, ir greit atsiskleidžia jo neeilinis talentas. Ryškiai išsiskirdamas iš jaunų mokinių savarankiškumu, stipriu charakteriu, gabumais, jaunuolis daro piešinius teatro afišoms, padeda mokytojui iliustruoti knygą, atlieka paruošiamąjį darbą jo tapybos kūriniams. Jau po metų, praleistų mokykloje, jam suteikiama teisė pasirašinėti savo kūrinius Katsukawa Shunshō vardu.

Ankstyvajame savo kūrybinės evoliucijos etape dailininkas, plėtodamas Katsukawos mokyklos tradicijas, kuria *kabuki* aktorių, *sumo* imtynininkų, žanrinių scenų raižinius, iliustruoja knygas, rašo eiles, romanus, apysakas. Jo ankstyviesiems raižiniams, teatro afišoms, knygų grafikos kūriniams būdingas emocionalus žmogaus vaizdinio traktavimas, meistriškas linijų piešinys. Tačiau daugumos šio periodo grafikos kūrinių kompoziciniai sprendimai dar netobuli, labai daug nereikšmingų detalių, nors piešinio kultūra aukšta.

Sulaukęs trisdešimt penkerių nepriklausomybę vertinantis dailininkas 1795 m. galutinai nutraukia ryšius su krizę išgyvenančia Katsukawos mokykla ir, pasirinkęs Sori slaptyvardį, ima ieškoti naujo savito stiliaus. Iš pradžių prisišlieja prie Kanō mokyklos, kurioje lavina kaligrafijos ir dekoratyvinės tapybos įgūdžius, tačiau po metų, nepatenkintas šios mokyklos konservatyvumu, iš jos išeina. Dailininkas gilinasi į daugelio praeities kinų ir japonų mokyklų stilius, įdėmiai studijuoja Yamato-e, Tosos, Sogos, Kyōto mokyklų meistrų, kinų Mingų epochos ir Vakarų dailę. Itin stiprų poveikį jam daro Kyōto mokyklos meistrų (Kōetsu, Sōtatsu, Kōrino)

kūriniai. Iš Kōetsu ir Sōtatsu jis perima spontaniškojo piešinio principus, temų įvairovę, dėmesį paprastų žmonių kasdieniam gyvenimui, o iš Kōrin – polinkį į dekoratyvumą, kontūrinį piešinį ir raiškias spalvas.

Hokusai blaškosi ir ieško: knygų iliustracijas, vaizduojančias gėles, paukščius, vabzdžius, gyvūnus, žanrines scenas, peizažus, ir tuo metu labai populiarios smulkiosios grafikos kūrinius *surimono* (įvairūs proginiai atvirukai, atliekami medžio raižybos technika) grindžia spontaniškųjų dailės mokyklų principais. Estetiniu požiūriu neabejotinai vertingiausias *surimono*: Hokusai tampa vienu talentingiausių savo gyvenamojo meto miniatiūros grafikos meistrų. Išplečia tradicinių *surimono* siužetų ribas – jo kūriniai apima visus pagrindinius grafikos žanrus ir jų motyvus. Smulkiosios grafikos Hokusai darbuose neretai aptinkame tai, ko taip trūksta jo didelio formato raižiniams – įvairiausių kompozicinius sprendimus, spontaniško piešinio kultūrą, plastiškus kaligrafinius užrašus, išpūdingai panaudotą neužpildytą plotą.

Antrojoje devintojo dešimtmečio pusėje, maždaug nuo 1796 m., dailininko kūryba kinta. Jis pradeda kurti kokybiškai naujus horizontalius peizažinius raižinius, kuriems dar būdingos blyškios spalvos. Juose dar neretai per daug nereikšmingų motyvų, trūksta to meistriškumo ir apibendrinimo gelmės, kuri būdinga vėlesniems brandžiausiems dailininko kūriniams. Tipiškas šio svarbaus pereinamojo laikotarpio savito stiliaus darbas – „Fuji vaizdas po Takahashi tiltu“ (1796). 1799 m. dailininkas savo kūrinius ima pasirašinėti Hokusai, o dar po septynerių metų – Katsushika Hokusai, nors naudojasi dar ir kitais slapyvardžiais.

Greta knygų grafikos ir poezijos jis vis daugiau užsiima peizažine raižyba, įdėmiai studijuoja didžiųjų *suiboku* peizažinės tapybos meistrų kūrybą. Vienas po kito pasirodo didžiuliai spalvotų raižinių ciklai „Rytų sostinės įžymybės“ (1800), „Kelionės po Rytų sostinę“, „Itako dainos“ (abu 1802) ir vienintelis monochrominės raižybos ciklas „Sumidagawos upės krantų vaizdai“ (1803). Kitais metais dailininkas sukuria pirmą ne visai pavykusį raižinių ciklą „Penkiasdešimt trys Tōkaidō stotys“. Praslinkus šešeriems metams, jis vėl grįš prie sumanymo ir sukurs naują, kur kas vientisesnį to paties pavadinimo raižinių albumą. Tōkaidō trakto tema nuolatos kartosis ir vėlesnėje jo kūryboje.

1806 m., po Utamarō, su kuriuo Hokusai bendradarbiavo iliustruodamas knygas, mirties, jis tampa įtakingiausiu, pripažintu šalyje raižybos meistru. 1809 m. įsteigia savo mokyklą, kurioje mokosi apie 20 mokinių, padedančių jam įgyvendinti naujus sumanymus. 1812 m. išspildo sena dailininko svajonė – Tōkaidō traktu jis išvyksta į Kyōto ir Nagoyą, o vėliau leidžiasi ir į kitas ilgalaikes keliones, kurios padaro labai stiprų išpūdį ir paskatina sukurti daugelį puikių peizažinės raižybos ciklų.

1814 m. pasirodo Hokusai penkiolikos tomų *knygos-paveikslų* žanro rinkinio „Manga“ (įvairūs piešiniai, šikcai) pirmas tomas ir iškart susilaukia didžiulio pasisekimo. „Galima atsakingai pareikšti, – rašo įvade į pirmą „Manga“ tomą kaligrafas ir tapytojas Hanshu San-

zinas, – kad šiuolaikiniams dailininkams, kopijuojantiems gamtą, nepakanka gelmės ir skonio, o tiems, kurie vaizduoja savo idealą, dažnai nepakanka išaukštintos dvasios. O Hokusai piešiniai išsiskiria akivaizdžiu aiškiaregiškumu, tiek formos, tiek dvasios aiškumu. Jo kūrinuose viskas pavaizduota taip, tarsi gyventų savo gyvenimą, ir, žvelgdamas į juos, jauti tikrą pasitenkinimą. Kas iš mūsų dailininkų gali padaryti žiūrovams tokį stiprų įspūdį?“ (Коломиец, 1967, p. 128).

Leidėjai, paskatinti šio leidinio sėkmės, nuolat ragina dailininką rengti kitus „Manga“ tomus. Šiam įspūdingam sumanymui Hokusai prireiks daugelio dešimtmečių – iki pat gyvenimo pabaigos. Penkiolika „Manga“ tomų aprėpia japonų mitologiją, istoriją, religiją, kultūrą, architektūrą, biologiją, zoologiją, įvairius mokslus ir visų visuomenės luumų gyvenimą.

Ilgus dešimtmečius šis ambicingas, nerimstantis menininkas nuolatos ieško, blaškosi tarp poezijos, prozos, tapybos, grafikos, gilinasi į įvairius mokslus. Kaupdamas savyje skirtingų mokslų, meno krypčių, mokyklų, asmenybių įtakas, jis nuolatos lavina savo estetinę kultūrą, skonį, tobulina piešinį ir kompoziciją, formuoja savitą meninį stilių ir visą talento jėgą atskleidžia brandžiais peizažiniais raizininiais. „Kūryba, – sako Hokusai, – yra tiesioginis, gyvas individualaus menininko pasaulio įsikūnijimas, kuris nepriklauso nuo išorinių įtakų ir remiasi visiškai kūrėjo nuotaikos laisve. Tai nepriklausomybė, atsiribojimas nuo autoritetų, bet kokios naudos“ (Боронова, 1975, p. 24). Po ilgų ieškojimų įtvirtinęs savitą peizažinės raizybos stilių dailininkas siekia paversti ją reikšmingu menu, estetinė verte nenusileidžiančiu „aukštosioms“ meno formoms.

Maždaug apie 1820 m. prasideda brandžiausias Hokusai kūrybos metas, jo raiziniuose įsivyrąja peizažas. Reikšmingi spalvotų raizinių ciklai „Trisdešimt šeši Fuji kalno vaizdai“ (1823–1831), „Įstabūs įvairių provincijų tiltų vaizdai“ (1827–1829), „Kelionės po įvairių provincijų krioklius“ (1827–1830). Iš jų meniškumu išsiskiria jau 70 metų sulaukusio dailininko 1831 m. užbaigtas Fuji kalnui skirtas ciklas, kuriame jaučiama raizybai savitai pritaikytos *suiboku* peizažinės tapybos įtaka. Šiame vėliau papildytų dar dešimčia raizinių cikle matyti pagrindiniai estetiški vėlyvosios Hokusai peizažinės raizybos principai, jai būdingas linijos, spalvos ir kompozicijos vientisumas. Dailininkas siekia išsaugoti polichrominei peizažinei tapybai būdingą linijų aptakumą, švelnių spalvų tonus ir pustonius. Palyginti su spalvotąja peizažine tapyba, „Fuji“ ciklo raiziniai yra dekoratyvesni, sausesni, kompoziciškai griežtesni.

Geriausiu 1820–1830 m. Hokusai raiziniai – tai savotiška peizažo ir tradicinio buitinio žanro sąjunga, kai vyrauja gamtos vaizdai. Didžiųjų *suibokuga* peizažinės tapybos meistrų Jo-setsu, Tenshō Shūbuno, Sesshū kūrinuose dažniausiai vaizduojama žmogaus rankų nepaliesta gamtos harmonija, o Hokusai raiziniuose peizažas humanizuojamas ir virsta natūralia žmogų bei jo veiklos sritis supančia aplinka. Buvęs antraeilis ankstesnių *ukiyo-e* meistrų kūrinuose peizažas Hokusai įgauna naują prasmę. Jis virsta vyraujančiu kompozicijos elementu, kuriam



Katsushika Hokusai. Žvejys. 1823–1831 m. Raižinys

besąlygiškai paklūsta žmonių figūros ir kiti vaizdiniai. Daugelyje dailininko peizažų dar yra kai kurių žanrinio paveikslų elementų, kadangi čia viešpatuojančioje didingų peizažų erdvėje vyksta paprastų žmonių – žemdirbių, žvejų, statybininkų, prekybininkų – gyvenimas. Ne viename peizaže gamta jau nevaizduojama iš paukščio skrydžio ir peizažas nekomponuojamas „iš apačios“, kaip buvo įprasta.

1834 m. Hokusai kūrybą paveikia nauji gyvenimo išbandymai. Dailininkas paaukoja savo turtą gelbėdamas mylimą anūką nuo skolininkų. Pakeitęs pavardę jis slapstosi nuo likusių kreditorių tolimoje šiaurės provincijoje. Laiške iš priverstinės tremties vietos savo raižinių leidėjui dailininkas rašo: „Ši baisų metų, sulaukęs septyniasdešimt šešerių, neturiu nieko, išskyrus apverktiną padėtį. Apsisaugoti nuo šalčio liko tik lietpaltis. Prašau jus neužmiršti apie mano pagailos vertą padėtį. Mano rankos stiprios kaip visuomet, dirbu tarsi patrakęs. Turiu vienintelį tikslą – tapti didžiu dailininku“ (*Ten pat*, p. 71).

Šiais skaudžių išgyvenimų ir rūpesčių dėl miglotos ateities metais, atitrūkęs nuo įprastinių kontaktų, dailininkas visiškai atsiduoda kūrybai. Jis įtemptai kuria milžinišką horizontalių raižinių ciklą „Šimtas Fuji kalno vaizdų“ (1834–1835) – prasideda vaisingiausias jo peizažinės kūrybos metas. Palyginti su anksčiau sukurtu „Fuji“, naujuose peizažuose filosofiškesnis po-

žiūris į gamtą, didesnis brandumas, apibendrinimo gelmė. Įvade į albumo „Šimtas Fuji kalno vaizdų“ pirmą tomą dailininkas, kritiškai žvelgdamas į nueitą kelią, rašo: „Per pusę amžiaus sukūriau labai daug paveikslų, tačiau iki 70 metų amžiaus nesukūriau nieko reikšminga. Būdamas 73 metų pagaliau suvokiau gyvūnų, vabzdžių, paukščių ir augalų sandarą. Todėl galiu pasakyti, kad iki 80 metų mano menas nuolatos plėtosis ir, sulaukus šimtmečio, jis taps įstabus. Kai sulauksiu 110 metų, kiekviena linija, kiekvienas taškas taps pačiu gyvenimu. Gera būtų, kad mano žodžiai apie ilgą gyvenimą nevirstų tuščiais plepalais“ (*Ten pat*, p. 72).

Subrendęs Hokusai įdėmiau stebi gamtos pasaulį, daug klaidžioja po gražiausias savo tremties vietos apylinkes, atranda savitą Šiaurės Japonijos gamtos grožį, savo kūriniams daro daug paruošiamųjų studijų, škių. Dailininko peizažinės raižybos estetika pastebimai veikia realistinės tendencijos. „Netgi išmonė, – rašo jis, – jei nori ją paversti stipria, turi remtis detalių tiesa, o realizmas – ne kas kita, kaip šviežia jėga paversti išmonės pasaulį gyvybingu“ (Noguchi, 1932, p. 19).

Vėlyvieji Hokusai peizažai „Audra“, „Fuji, remiantis saule“ iš šio ciklo yra tikroviškesni, labiau apibendrinti, juose nemažai išryškintų, padidintų detalių, raiškus kontūrinis piešinys, intensyvios spalvos, jautriai perteikiančios gamtos grožį. Daugumoje peizažų vyrauja dailininko pamėgta mėlyna spalva ir įvairūs jos atspalviai. Nors Hokusai, kaip ir kiti žymūs *ukiyo-e* meistrai, savo darbų neraižė, tačiau jaunystėje perimtos raižytojo amato profesinės paslaptys, puikus techninių naudojamų medžiagų galimybių pažinimas padeda jam, kuriant „Šimtą Fuji kalno vaizdų“, sėkmingai parinkti savo kūrinių raižytojus, duoti jiems išsamių rekomendacijų, kaip geriau įgyvendinti meninius sumanymus. Šis ciklas neabejotinai yra Hokusai peizažinės kūrybos viršūnė. Dailininkas nurodo naujus kelius tradicinius siužetus išsėmusiai raižybai ir peizažą paverčia reikšmingiausiu *ukiyo-e* žanru. Paskutiniaisiais gyvenimo metais šis negandų nepalaužtas menininkas tampa budizmo išpažinėju, gyvenančiu pasaulietinį gyvenimą.

Su Hokusai peizažinės raižybos srityje varžėsi kitas žymus, ištobulinęs klasikinę raižybą dailininkas Ando Hiroshige (1797–1858). Jis gimė Edo mieste smulkaus samurajaus, einančio gaisrininkų brigadininko pareigas, šeimoje. Jau nuo vaikystės berniukas išsiskiria neeiliniais gabumais tapybos ir kaligrafijos srityse. Pirmą stiprų sukrėtimą būsimasis dailininkas išgyvena sulaukęs trylikos, kai, per beveik metus mirus abiem tėvams, jis pradeda savarankišką gyvenimą – perima paveldėtas tėvo pareigas. 1811 m. įstoja į žymaus *ukiyo-e* raižybos meistro Utagawos Toyochirō vadovaujamą mokyklą, iškart sužavi mokytoją savo talentu ir atsidavimu menui. Jau po metų jaunuolis gauna meistro liudijimą ir pradeda pasirašinėti savo kūrinius Hiroshige Utagawa, o dar kitais – ir būdingu Ichiyusai (susikaupęs menui) vardu.

Jausdamas būtinybę plėsti savo akiratį ir meninės raiškos priemonių skalę, 1815 m. Ando toliau studijuoja vadovaujamas žymaus *bunjinga* mokyklos meistro Ōoka Umpō, kuris supažindina jį su kinų *wenrenhua* estetika ir spontaniškosios tapybos principais, atskleidžia intymaus

menininko bendravimo su gamta svarbą. Ankstyvajame kūrybos laikotarpyje Hiroshige lieka ištikimas savo pirmojo mokytojo sekėjas, plėtojantis Utagawos (poezijos upė) raižybos mokyklos meistrų pamėgtus motyvus. Jis daugiausia kuria gražuolių (*bijinga*) ir aktorių (*yakusha-e*) portretus, kurių fone vis dažniau pasirodo peizažų. Dailininkui ypač svarbu linijinio piešinio grakštumas, dekoratyvių kostiumų grožio išryškinimas.

Siekdamas savito stiliaus ir išplėsti saviraišką, Hiroshige ilgainiui išmėgino visus tradicinius *ukiyo-e* raižybos žanrus, iš kurių jo pasaulėjautai artimiausias tik peizažas. Stipriausią poveikį meniniam jauno dailininko stiliui turi nuo 1823 m. parduodami atskiri Hokusai peizažinių ciklų („Trisdešimt šeši Fuji kalno vaizdai“ ir kiek vėliau „Įstabūs įvairių provincijų tiltų vaizdai“ bei „Kelionės po įvairių provincijų krioklius“) raižiniai, kurie ženklina lūžį Hiroshige kūrybinėje evoliucijoje.

1823 m. dailininkas veda ir, atsisakęs nemėgstamų gaisrininkų brigadininko pareigų, pasineria į kūrybą. Sužavėtas Hokusai peizažų, nuo 1825 m. gilinasi į kinų peizažinės tapybos estetinius traktatus, studijuoja Yamato-e, Kanō, spontaniškųjų kinų *wenrenhua* ir *bunjinga* mokyklų meistrų kūrybą. *Wenrenhua* ir *bunjinga* estetikoje jį jau nuo mokymosi Ōoka Umpō mokykloje laikų itin žavi gamtos grožio kultas ir nuolatinio bendravimo su ja aukštinimas. Didesnę patirtį įgijęs Hiroshige dabar geriau suvokia įdėmių gamtos – augalų, medžių, paukščių, gyvūnų – studijų reikšmę peizažo žanrą pasirinkusiam dailininkui. Jis daro daug škiečių iš gamtos, kopijuoja didžiųjų peizažinės tapybos meistrų kūrinius. Ankstyvuosiuose peizažiniuose raižiniuose, kur daugiausia Edo apylinkių vaizdai, matyti panteistinių *wenrenhua* ir *bunjinga* mokyklų bei Hokusai peizažinių raižinių įtaka.

1832 m. Hiroshige leidžiasi į ilgalaikę kelionę Tōkaidō traktu. Imlų menininką sužavi didinga kalnų, upių, miškų harmonija, senosios sostinės Kyōto rimtis, įstabūs didingą praeitį menantys rūmai, šventyklos, vienuolynai. Jį labai sujaudina šalia Kyōto Ōmi provincijos esančio daugelio poetų apdainuoto Biwos ežero grožis. Kelionės įspūdžiai netrukus išsilieja vienas po kito pasirodžiusiais Hiroshige spalvotų peizažinių raižinių ciklais „Penkiasdešimt trys Tōkaidō trakto stotys“ (1833–1834), „Kyōto vaizdai“ (1834), „Aštuoni Ōmi apylinkių vaizdai“ (1835), „Šešios Tamos upės“ (1836), „Aštuoni Kanazawos provincijos vaizdai“ (1836–1839), „Šešiasdešimt devynios Kisokaidō stotys“ (1837–1842).

Ciklas „[...] Tōkaidō trakto stotys“ pradeda kokybiškai naują brandžios dailininko kūrybos laikotarpį (1833–1839), kai įsivyrėja peizažo žanras. Gyvi ir įvairūs savo dvasia bei motyvais šio ciklo raižiniai, vaizduojantys pakelės miestelių gyvenimo kasdienybę, keliautojų virtines, čia natūraliai susipina su didingos gamtos vaizdais. Hiroshige talentas pirmiausia savitas jautria spalvų kalba ir kompozicinių sprendimų įvairovė. Dinamiškas kompozicijas „Seno. Liūtis“ cikle keičia kupinos rimties, gerai subalansuotos „Hakone. Kalnų ežeras“ ir „Ejini. Jūros panorama“. Atskirose kompozicijose lietuvių dailininkas vaizduoja įstrižais visą raižinio erdvę aprėpiančiais



Ando Hiroshige. Numaru sutemos. 1833–1834 m. Raižinys

linijiniais štrichais, pirmą kartą raižybos istorijoje efektingai panaudoja daugelį iš smulkiosios grafikos ir spontaniškų dailės mokyklų perimtų meninės išraiškos priemonių. Čia svarbi jautri, neretai nervinga kontūrinio piešinio linija, sušvelninanti ankstesnei raižybai būdingą piešinio griežtumą ir formų atšiaurumą.

Po kelionės Tōkaidō traktu paskelbti Hiroshige peizažinių raižinių ciklai susilaukia didžiulio pasisekimo. Polemizuodamas su Hokusai peizažinių raižinių ciklais, Hiroshige pamažu kuria savąją lyrinio kameriško peizažo koncepciją. Jo estetiniame požiūryje ir kūryboje jaučiamas daug stipresnis spontaniškų *suiboku*, *wenrenhua* ir *bunjinga* tapybos mokyklų tradicijų poveikis. Hiroshige santykis su gamta, kaip ir šių mokyklų meistrų kūryboje, įgauna vos ne religinę prasmę. Siekdamas būti gamtoje, jis tampa upių kelionių agentu, todėl dažnai keliauja, stengiasi ją pažinti.

Dailininkas ypač brangino akimirkas, praleistas vienvėžėje su gamta. Dėl to Hiroshige peizažo koncepcija išskiria *sabi* (vienatvės, laiko pėdsakų pažymėto grožio) ir *yūgen* (slėpiningo grožio) kategorijas. Meilė gamtai ir nuolatinis jos ilgesys lemia lyrišką peizažinių motyvų traktuotę. Dauguma peizažinių dailininko raižinių (kaip ir dzen tradicijos peizažistų) sukurti tarsi žvelgiant iš vienišo, apmąstančio gamtos grožį stebėtojo pozicijų. Hiroshige ir dzen peizažistų

artimumą sustiprina atskirų peizažo detalių, ypač tolumoje vaizduojamų medžių, kontūrų, kalnai, kurie atrodo iškėlę švelniai prisilietus teptukui.

Nors brandžiuose 1833–1839 m. Hiroshige cikluose kompozicinių, spalvinių, grafinių sprendimų daug, labai stiprus peizažo visumos jausmas. Peizažiniuose raiziniuose, vaizduojančiuose įvairias gyvenimiškas situacijas, peizažų aplinkoje veikiančios žmonių figūros yra dinamiškesnės nei Hokusai kūrinuose. Pastarojo raizinių kontūrinis piešinys ryškus, o Hiroshige peizažai lyriškesni, netgi sentimentalūs. Iš darbų pamažu išnyksta būdingas formai atšiaurumas, šio žanro vaizdiniai įgauna švelnumą ir kameriškumą.

Svarbiausiais Hiroshige peizažinės raizybos uždaviniais tampa ekspresyvos kompozicijos, apšvietimo įvairovės ir erdvės begalingumo išraiška. Jam, kaip ir prancūzų impresionistams, itin svarbu netikėti kompoziciniai sprendimai, skirtingo paros laiko šviesos kaita, šviesos atspindžių perteikimas vandenyje. Dailininko peizažai išsiskiria meistrišku gebėjimu pavaizduoti šviesėjančią dangaus horizonto liniją, erdvės gelmę. Palyginti su kitais *ukiyo-e* raizybos meistrais, Hiroshige jautriau perteikia žmogų supančio gamtos pasaulio žavesį ir spalvingumą: peizažuose – ir lietaus, rūkų, minkšto sniego pusnių, brėkstančio ryto, nakties motyvai, jis ne tik plačiai remiasi iš spontaniškųjų dailės krypčių perimtais meninės išraiškos principais, bet ir artina *ukiyo-e* raizybą prie spalvotu tušu atliekamų kūrinių.

1839 m. po slegiančių praradimų, Hiroshige įžengia į paskutinį kūrybos etapą (1840–1858). Jis daug keliauja po šalį, dažnai keičia gyvenamąsias vietas. Nuolatos grįžta prie pamėgtų Edo apylinkių ir Tōkaidō traktų temų, tačiau meninė daugelio naujų ciklų vertė jau ne tokia kaip anksčiau. Tai siejasi su išgyvenama dvasine krize ir vyriausybės įsaku, griežtai apribojusi lentų, skirtų raizinių atspaudams gaminti, kiekį. Dėl šio apribojimo Hiroshige praranda vieną svarbiausių savo peizažinės raizybos teigiamybių: nepaprastą spalvinių tonų perėjimų jautrumą. Dailininko dėmesys krypta į sudėtingąją grafiškumą, detales, vaizduojamų daiktų medžiagiškumo perteikimą. Daugelį šio meto raizinių jis kuria pagal kelionėse padarytus eskizus.

Po Hokusai mirties 1849 m. Hiroshige tampa vieninteliu japonų klasikinės raizybos lyderiu. Įgavusiam pripažinimą dailininkui jau nebetenka rūpintis pragyvenimu. Jis turi daugybę užsakymų, kuriuos padeda įgyvendinti jo dirbtuvėje besispiečiantys mokiniai. Nors dailininkas nemėgsta reglamentuotų mokytojo pareigų, reikalaujančių daug energijos, apribojančių judėjimo laisvę ir jam tokį svarbų ryšį su gamta, tačiau, jausdamas būtinybę perteikti sukaupą patirtį ir susisteminti žinias, jis ruošia vertingus iliustruotus vadovėlius „Greita tapymo maniera“, „Piešimo vadovas“. Kartu Hiroshige sukuria daug tapybos, kaligrafijos, įvairių žanrų smulkiosios grafikos darbų, iliustruoja knygas. Tačiau vertingiausi – paskutiniais gyvenimo metais sukurti peizažinių raizinių ciklai „Daugiau nei 60 įvairių provincijų vaizdų“ (1853–1858), „Trisdešimt šeši Fuji kalno vaizdai“ (1854–1858), „Sniegas, mėnulis, gėlės“ (1857), „Kyōto

vaizdai“ (1852). Tuo laikotarpiu naują kūrybinių jėgų pakilimą išgyvenantis dailininkas daug energijos skiria didžiausiam raizinių ciklui „Šimtas Edo vaizdų“ (1856–1858).

„Šimtas Edo vaizdų“ ir paskutiniaisiais gyvenimo metais sukurti peizažiniai triptikai – ne tik vieni brandžiausių Hiroshige kūrinių, tačiau ir naujas reikšmingas įnašas į *ukiyo-e* raizybą. Palyginti su ankstesnių metų kūrinių, peizažai lakoniškesni, santūresni, juose ryškus polinkis į stiliaus glaustumą. Greta dekoratyvaus Kanō mokyklos meistrams būdingų medžio motyvų traktavimo („Žydinčios slyvos Kameido šventykloje“) cikle regime ir subtilaus grafiškumo elementų prisodrintus neryškių spalvų peizažus, kuriuose sąmoningai atsisakoma nereikšmingų detalių bei išryškinama bendra lyriška vaizdo nuotaika.

Atskiri paskutiniaisiais gyvenimo metais sukurti peizažiniai raiziniai (triptikai „Kalnai ir upė ties Kisokaidō“ (1858), „Mėnesiena Kanazawoje“ (1858) atlikimo technika ir motyvais artimesni peizažinei *suibokuga* tapybai nei tradiciniams *ukiyo-e* raiziniams. Šis raizybos ir polichrominės tušo tapybos meninės išraiškos priemonių suartinimas yra vienas ryškiausių vėlyvosios Hiroshige peizažinės raizybos bruožų. Klasikiniu jos pavyzdžiu galime laikyti vieną brandžiausių raizinių „Liūtis prie Ōhashi tilto“ iš ciklo „Šimtas Edo vaizdų“. Jame, be ekspresyviai priekyje pavaizduoto tilto su skubančiomis žmonių figūromis, regime tris melsvų tonų paveikslų zonas: dangaus, tolumoje esančio upės kranto ir didžiausią erdvę užimančios upės, kurioje išnyra plaustas su vienišo palinkusio žmogaus figūra. Šis ir daugelis kitų paveikslų, atliktų pagal *sabi* bei *yūgen* principus, liudija apie budizmo įtakos stiprėjimą dailininko estetikoje ir kūryboje.

Nuo 1847 m. Hiroshige tampa budizmo išpažinėju, o sulaukęs šešiasdešimties, 1856-aisiais, vienuoliu, gyvenančiu pasaulietinį gyvenimą. Vėlyvaisiais savo peizažiniais raiziniais dailininkas tarsi suvienija džen peizažinės tapybos meistrų ir Hokusai išplėtotą peizažinės raizybos tradicijas. Iš pirmosios jis perima elegiškų nuotaikų, motyvų, atskirų meninės raizybos priemonių ir kompozicinių sprendimų visumą, iš antrosios – humanizuoto peizažo koncepciją, peizažą traktuojančią kaip žmogų globojančią ir priglaudžiančią erdvę.

Hokusai ir Hiroshige, savitai išplėtoję kinų bei japonų peizažinės dailės tradicijas, suformuoja naują peizažinės raizybos žanrą. Šių japonų klasikinės raizybos korifėjų kūrinių raizybos menas, nuėjęs sudėtingą stilistinės raidos kelią, pasiekia kulminaciją. Dailininkai ne tik paverčia peizažą vyraujančiu *ukiyo-e* raizybos žanru, bet ir emocionalių įtaigumu, aukštu meniniu lygiu ją priartina prie „aukštosios“ dailės formai būdingo stilistinio išbaigtumo bei vientisumo.

Ukiyo-e raizyba – paskutinė reikšminga Tokugaw epochos japonų klasikinės dailės forma, kuri paveikė ir įvairių Vakarų dailės krypčių (impresionizmo, simbolizmo, *Art nouveau*, *Jugendstil*, Vienos secesijos, ekspresionizmo ir t. t.) menininkų kūrybą. Iki Meiji epochos pradžios 1868 m., ženklusios kokybiškai naują moderniosios japonų kultūros raidos laikotarpį, reikšmingų raizinių jau nesukurta. Gausių Hokusai ir Hiroshige epigonų kūriniuose stiliaus meniškumas pastebimai menkėjo, o išgyvenantis krizę raizybos menas ilgam praranda pirmumą.

Taigi Japonijos atsiskyrimas nuo išorinio pasaulio Edo epochoje kultūros raidai netrukde – susiformavo daug estetinių teorijų ir meno krypčių. Estetikoje įsivyravo oficiali prokiniškoji menotyrinė pakraipos ir įtakingiausia Nacionalinių mokslų mokykla. Svariausi XVII a. meninės kultūros pasiekimai siejasi su japoniškųjų meno formų – Ihara Saikaku miestietiškosios literatūros, *haiku* poezijos, glaustų *kana*, *kanji* kaligrafijos stilių ir naujų spontaniškosios tapybos mokyklų – iškilimu. Kiekvienas „trijų didžiųjų menų“ (poezija, kaligrafija, tapyba) vaduojasi iš kanonų ir formuojasi savitai. Meninis spontaniškosios tapybos stilius darosi itin glaustas. Šios tautinės japonų dailės tendencijos labiausiai matyti sintetinėje Kyōto, *haiga* ir *zenga* tapybos mokyklų nuostatose.

Naujų miestietiškosios kultūros formų suklestėjimas antrajame Tokugaw epochos raidos etape tiesiogiai susijęs su naujų socialinių luomų skverbimusi į kultūrą ir ankstesniais amžiais susiformavusių tradicijų plėtojimu bei sintetinimu. Svarbiu šalies meninio gyvenimo reiškiniu tampa *kabuki* ir *bunraku* teatras, polemizuojančios tarpusavyje rafinuota, intelektualų ir miestiečių idealus atspindinti, *ukiyo-e* raižyba. Tokugaw epochoje suklestėjusios estetikos kryptys ir meno formos praeities kultūros tradicijas susiejo su dabartimi ir tapo šiuolaikinės japonų kultūros pamatu.

FAR EAST TRADITIONAL AESTHETICS AND ART THEORY

Summary

Chinese aesthetics is an uncommonly distinctive cultural phenomenon created by the spiritual values of a great civilization. China is where many fundamental ideas formed that determined the main features of Far Eastern aesthetics and art. When we compare the aesthetics of China with that of other great Eastern civilizations, we can distinguish some characteristic features. First of all, Chinese and Indian aesthetic theories are connected by a sustained continuity of ideas determined by equally rich unbroken traditions in the development of spiritual culture. On the other hand, unlike India, where normative aesthetic treatises on poetry and dramatic art are dominant, in China – because of the visual-associative apprehension of reality characteristic of a pictographic culture – aesthetic works on painting and calligraphy stand out. In Korea and Japan aesthetic thought, like the entire culture of these countries, is more sensitive to external influences, experiences more transformations, and more easily adopts innovations. In China, however, we can see the incomparably stronger influence of aesthetic and artistic traditions formed over centuries.

The cultural, aesthetic, and artistic strata, movements, themes, and leitmotifs that crystallized in China obeyed, as it were, a law of undulating change. Here, traditionalism, the search for something new, and the constant reminding of the cultural lodes of the past always progressed together. The cultural tradition was open, plastic, and dynamic, strong enough to adapt to the needs of the day, and capable of integrating not only new forms, themes, and motifs but also entire socially important strata of spiritual culture. In this way, the cultural, aesthetic, and artistic tradition of the Chinese became, by absorbing new content in every period, ever richer and more multilayered. It was naturally self-regulating. For this reason, meaningful progress in Chinese aesthetics and art primarily demanded that the bearers of this culture achieve self-awareness in tradition, adapt this tradition, and guarantee its further continuity and transmission. The cult of traditionalism dominates Confucian aesthetics. Even those who follow Daoist and Chan aesthetic concepts and outwardly negate traditionalism unconsciously form traditions of their own based on other ideas and ideals.

Unlike the Western tradition of philosophical aesthetics, where the development of terminology and basic concepts is promoted by ideas, in China this important function is usually performed by categories. These categories not only coalesce with the totality of certain pictogrammatic structures but also become the most important stimulus for Chinese aesthetic thinking. Here, new ideas are regarded as a revival of old ones expressed in the works of ancient

sages of the “golden age.” For this attitude to become entrenched, something characteristic of Confucianism helped greatly: the cult of traditionalism and canonized texts. This cult encourages the followers of every school to rely on ancient categories, which, once they have appeared in a new context, constantly acquire new nuances and significances that are often rather far removed from their primary meaning. Hence follow the *polysemy* and *situativity* characteristic of many basic Chinese aesthetic categories because, depending on the context, the same term acquires different meanings. In essence, this polysemy and situativity distinguish the world of Chinese aesthetic categories from that of India and Europe.

As Chinese civilization matured and formed its own aesthetic traditions, this feature of aesthetic terminology and how it is understood, closely connected with the principles of character script, essentially changed the relationship between the aesthetic tradition of China and those of other countries. After becoming one of the most important cradles of world culture, Chinese civilization gradually acquired confidence in its own powers and the ability to adapt to its own needs many of the ideas that penetrated from other countries and to give them a distinctively Chinese form. This fate could not be avoided even by such a fully developed metaphysical doctrine as Buddhism, which underwent the influence of Chinese philosophical traditions and quickly acquired Chinese features.

This syncretic and broad concept eventually distinguished between those kinds of art that are cultivated by the lower strata of society and are closely connected with practical human needs and those that satisfy the spiritual needs of the aristocracy. There was a differentiation between the crafts that were just beginning to develop and the art needed by “highborn people.” Moreover, the concept of art split into two other levels. The first, or lower, one embraced those forms of creative activity that were connected with external adornment. These included what was very popular in ancient and medieval China: landscape architecture, the composition of artificial lakes and ponds, the art of eloquence, many rituals and ceremonies, i.e. everything foreign to the natural and, in one way or another, connected with the “artificial.” Performing a hedonistic function, the art of adornment devoted most of its attention to satisfying human emotional needs. Oriented toward external aesthetics, it could not, according to the authors of the ancient texts, give people an understanding of the nature of true beauty. It is no accident that, when the artistic forms of adornment are treated, only the results of creation are usually discussed – and not the creative process itself.

Chinese aesthetics, which has laid the foundations for the other great traditions of the Far East, stands out in the history of aesthetic thought not only because of its continuity but also because of its especial subtlety and a multitude of distinctive features that separate it from the great aesthetic traditions that have developed in other regions of the world. The refinement of the mature Chinese aesthetic and artistic tradition can be explained by the inclusion in its

creation of a comprehensively educated highborn aristocracy, high-ranking officials, thinkers, scholars, artists, and writers who have relied for millennia on rich traditions of philosophy and artistic practice, the ideal of the noble-minded wise man, and the distinctive ideology of their own “artistic path.”

Typical of Western scholars is an unconscious desire to impose on the study of the aesthetic and artistic theories of other civilizations, thus, too, that of the Chinese, their own intellectual schemata, their own theoretical and methodological principles. However, the Western concept of aesthetics can be applied only with certain qualifications to traditional Chinese aesthetics, which is based on different attitudes toward the relationship between man and the natural world around him, aestheticism, art, the hierarchy of the arts, the artist, the goals of his creative work, the creative process, the most important factors that influence it, etc. For this reason, as we acquaint ourselves with traditional Chinese aesthetics, artistic theory, and art, we must not forget the distinctiveness of the aesthetic phenomenon we are studying.

In a close comparative analysis of *the characteristics of aesthetic thought, its manifestations in nature, and its traditions in art*, we are immediately struck by the fundamental differences in how it developed in China, India, and the West. These differences primarily emerge in basic theoretical attitudes, in categories and areas of interest, in accents on specific problems and on their distinctive interpretation. Moreover, in each of these traditions different movements have developed – schools with their own distinctive views of the fundamental problems of philosophical and art-historical aesthetics. These differences are also obvious in the basic theoretical attitudes of the most influential movements in Chinese aesthetics (Confucianism, Daoism, Chan). For example, in texts by Confucian artists and followers of Confucianism there emerges, more clearly than in other movements, an attraction to rational thinking, to the logical arrangement of ideas, to more clearly defined categories, while Daoist and Chan thinking often amazes us with its paradoxes and the indefiniteness typical of its categories, the dependence of meaning on a specific context and situation.

When we look back at the long path trodden by Chinese aesthetic thought, we cannot categorically state *that traditional Chinese culture has a “science of beauty” in the Western sense of this discipline*. First of all, the compound term *meixue*, which consists of the words *mei* (beauty) and *xue* (science) and is widespread in today’s Chinese humanities, is a neologism that was coined only in the early 20th century. It has become established through the translation of Western aesthetic texts and a search for Chinese equivalents of the concept *aesthetics*. In China, this search for symmetrical terminological equivalents is shaped by the various factors involved in the encounter between the development of learning and Western civilization: it is primarily a way to help one better understand the distinctive nature of the ancient Mediterranean world and Western aesthetic and artistic traditions. Moreover, it follows from a quest

for cultural dialogue, from the desire to have a rewarding discussion with representatives of the Western aesthetic and artistic tradition in the domain of their theoretical concepts and ideas. And finally, a reception of the ideas and theoretical and methodological principles of Western aesthetics helps the Chinese themselves better understand the distinctiveness and value of their own traditions in aesthetics, art theory, and art.

The distinctive features of Chinese aesthetic thought and its system of categories are influenced by the ideographic system of writing. In contrast to the aesthetics with which we are familiar, that of the West since ancient times, here we see different *situational* and *contextual* categories that are directly connected with the associativeness of ideographic writing and whose content and diverse shades of meaning it is almost impossible to convey adequately in European languages. Moreover, in China we do not encounter a dualistic division into a *material* world and a *spiritual* one because, from an intellectual viewpoint, all spiritual entities are inseparable from their material, tangible, physical, sensory nature. And finally, under the influence of an organicist worldview Chinese ontology regards man, the cosmos around him, and the natural world *holistically*, as a single system in which the *ideal* (spiritual) and the *real* (material) principles are *inseparable from each other and in a constant process of metamorphosis*. Hence follows what is characteristic of the Chinese perception of the aesthetic world and of many Chinese aesthetic categories – the processuality that is reflected in the concept of space and time as well as in such fundamental categories as harmony, beauty, the Dao, *qi*, the flow of energy, breath, wind, rhythm, line, etc.

These situational and contextual categories attest through their semantic meanings to the openness of Chinese thinkers to the processes of the universe and nature, to their attention to these processes, and to their attempt to authentically convey in their works the most diverse aspects of their contact with the manifestations and elements of the natural world. Analogues of other categories important for Western aesthetics – for example, grandeur, gracefulness, tragedy, etc. – either generally do not emerge in the treatises of the Chinese or are on the periphery of their conceptual vocabulary.

Indeed, when we delve into Chinese aesthetic treatises, it immediately becomes clear that *we encounter the concept beauty (mei) far less often than harmony*. In Chinese philosophical texts, as in the early ones of the ancient Greeks, there is a greater discussion of harmony in its various aspects – cosmogonic, social, ethical, and aesthetic. For this reason, in the early Chinese aesthetics that was connected with reflection on cosmogonic problems, *the functions of the main aesthetic category were eventually taken over by harmony (he), which had acquired the status of a universal category, while other aesthetic concepts were regarded as semantically narrower modifications of aestheticism*.

In our brief discussion of what distinguishes Chinese aesthetics, we mentioned that the main and universal category that most profoundly expresses the nature of aestheticism in this tradition is harmony (*he*). The sources of this category can be found in archaic cosmological concepts of primordial chaos and the harmony of the heavenly spheres. Universal harmony in the cosmos and in natural processes dominated the mythic worldview of the Chinese and was inevitably reflected in their attitudes toward nature, phenomena, things, and all forms of human existence, creative work, and art. As mythic consciousness broke down, early philosophical theories connected the concept of *harmony* with the purposefulness of natural and cosmic processes, beauty, truth, and the destruction of opposites. Hence followed the conviction that the ideal state of the world is *harmony*, which like beauty is regarded as an objectively existing matter independent of the human will. The chief task of the sage and the artist is not only to achieve inner harmony but also to make it the highest goal of his spiritual aspirations.

Moreover, aesthetic texts of the Classical Period show that the concept of harmony is closely connected with two other concepts, beauty (*mei*) and goodness (*shan*), which are used in the narrower context of ideas. Today, because of the universal application of the concept of harmony, it is difficult to say with any precision whether it first became established in cosmology, natural philosophy, social relations, ethics, aesthetics, or some other field, for it can be found everywhere.

When Confucians deal with the problems of harmony, they first look at them in their social aspect, but the followers of Daoism spread their discussion of these problems over various fields of life, learning, and reflection on the relationship between man and nature. Since the rise of Neo-Daoist aesthetics, when the *Fengliu* (Storm and Stream) Movement emerged and the beginnings of landscape painting aesthetics formed, *the leitmotifs of the artist's harmony with the natural world around him and of his seclusion in mountains to contemplate the harmony and beauty of nature* have been established in the Chinese aesthetic and artistic tradition. Ideas about the quest for this primordial harmony in nature reached their apogee during the Tang, Song, and Yuan periods, primarily in the work of followers of the *Wenrenhua* (intellectual) and Chan tradition that arose during the 11th–14th century.

In the aesthetic texts of this period, the concept of harmony is connected with a structure in the artist's spirit that promotes a concentration of creative powers and inner concord in thought and feeling. The special role of harmony also emerges when dealing with the nature of aestheticism, the aesthetic qualities of works of art, the criteria for artistry, and other problems. This category additionally plays an important role in the theory of composition, which requires that each component in a work of art must find, in accordance with the principle of balance or its violation, a defined place in a unified compositional system. Moreover, the

category of harmony is employed in describing the artist's fruitful spiritual state during the creative process, when the mysterious nature of all existing phenomena and beauty is revealed.

When harmony became the universal point of reference and the supreme value in aesthetic life and artistic creation, it also acquired the status of a basic category that cements together the system of concepts in traditional Chinese aesthetics. It is the nurturing source of important aesthetic categories such as, for example, beauty, refinement, naturalness, spontaneity, simplicity, purity, plainness, etc., and as such it pervades the attitudes of Chinese thinkers and artists toward aesthetic ideals, works of art, their aesthetic value, inner structure, etc.

Alongside harmony, in the treatment of different aspects of aestheticism and the creative process, what is perhaps closest to the fundamental category of *beauty*, which has been dominant for many centuries in Western aesthetics, is the Chinese category *mei*, which means beauty in general. Since remote antiquity, this concept has been used to describe women, nature, things, precious metals, etc. as well as inner personal qualities like virtue, noble-mindedness, honesty, sincerity, elegance, etc.

Later, in the Chinese aesthetic tradition beauty was more and more often connected with the concept of truth because in both of these concepts a movement can be felt in the direction of striving for the idea and ideal of perfection. The closeness of these concepts is noted by the French academic and patriarch of Sinological aesthetics François Cheng, who maintains that "Chinese aesthetic thought always envisions the beautiful in its relationship with the true" (Cheng, 1994, p. 2).

For the Chinese, moreover, abstractly understood beauty is not in general a special value that requires special attention because in the everyday world around man and in nature, they believe, we constantly encounter complex relationships between beauty and ugliness – relationships in which these categories, understood by Westerners as polar opposites, permeate each other and in each specific instance interact differently.

In comparison to the Western aesthetic tradition, the Chinese typically have a more dialectical view of the relationship between the categories of beauty and ugliness. In the work attributed to the founder of Daoism, Laozi, beauty is interpreted only as the dialectical opposite of ugliness and not as something alien to it. Laozi emphasizes the relative nature of these categories and their inner connection. Sometimes, beauty is regarded as something external, unstable, and occasionally, its importance for Daoist and Chan aesthetics in general is denied. In his development of Laozi's relativistic ideas about aesthetics, Zhuangzi demonstrates that it is impossible to draw a boundary between beauty and ugliness because there are not and cannot be objective criteria for beauty. Hence follows the relativistic conviction that the diverse forms of beauty are boundless and that beauty has so many different aspects that it is impossible to evaluate all of them objectively.

In treating the Chinese concept of beauty, we may distinguish three essentially different levels of understanding. The first is that of the specific objects that we encounter in everyday life; the second is higher – that of all the diversity of life in the totality of all the colors of life, while the third is connected with a cosmic sense that transcends individual experience and encompasses everything, a cosmic sense of the fullness of beauty and existence. This last, highest level has many features in common with religious feelings because it is directed toward the world of absolute values and an understanding of beauty as the great harmony of existence. In many Chinese aesthetic treatises, it is precisely this knowledge that is proclaimed the main goal of a true artist's creative aspirations.

The Daoists were the first in the history of Chinese aesthetics *to develop the idea of the ineffability of supreme beauty, to speak about background aesthetics, about formless forms, invisible colors, supreme inaudible music and poetry*. Supreme beauty, perfection, and harmony can be adequately known, Daoist and Chan theoreticians believed, only by avoiding criteria of outward evaluation and plunging into the underlying nature of phenomena.

Hence follow several conclusions that are necessary in order to understand the Chinese concept of beauty. First, this concept values *not outward but inward beauty, which lies beneath the surface, hidden and not always visible*. Second, it recognizes *the relative and subjective nature of customary assessments of beauty*. And finally, in order to know the profoundest nature of beauty, aesthetic treatises call on us *to avoid normative attitudes and conventional criteria of assessment*.

The concept of harmony that developed in the Chinese tradition emphasizes different categories from the ones in Western or Indian aesthetics. One of the main categories encountered in Daoist and Chan aesthetic treatises is *naturalness (ziran)*, which constantly emerges in philosophical and art-historical texts.

Indeed, in texts of the Classical Period naturalness is understood as the result of the spontaneous development of the Dao, and it unfolds in the most diverse forms and in different aesthetic contexts. This concept permeates all the main schools of Chinese philosophical and art-historical aesthetics, but in Daoism we even see a distinctive cult of the natural. In the *Laozi*, *Zhuangzi*, *Huainanzi*, and other treatises of philosophical Daoism, naturalness is primarily interpreted as an essential aesthetic attribute of the value of an object or work of art. Daoist and Chan thinkers are proponents of an ascetic minimalistic aesthetics, and they discern underlying harmony and beauty in the simplest and most natural aesthetic qualities. Thus, they understand being natural as the highest aesthetic principle because beauty is nothing other than naturalness. This emphasis on naturalness in classical philosophical aesthetics later also spread to works by intellectuals (*Wenrenhua*) and by adepts of art-historical Neo-Daoism in the Storm and Stream (*Fengliu*) Movement. In discussions of beauty

and harmony in the natural world around us, *the foreground is also occupied by leitmotifs of the artist's harmony in relation to himself*. In the creative process, the spontaneous unfolding of naturalness helps the artist achieve his dreamt-of ideal state of inaction (*wu wei*), in which spiritual flights and mastery emerge in a completely natural manner, without any external pressures or restrictions. For this reason, naturalness is understood in the Daoist and Chan traditions as one of the main distinguishing features of a master of the highest level or, in other words, of a genius. Thus, in the Chinese aesthetic and artistic tradition naturalness became not only a fundamental creative principle but also the highest criterion of aestheticism and the value of a work of art because, according to the proponents of Daoist and Chan aesthetics, the deepest nature of harmony and beauty lies in the naturalness that unfolds in the worlds of nature and art.

Having discussed the main categories of traditional aesthetics, the system of arts, the artist, the creative process, and the main stages of development in aesthetic thought and art, we may state, first of all, that traditional Chinese aesthetics and art markedly differ in their theoretical positions, fundamental worldview, ideas, and artistic criteria from the corresponding traditions of the Indians, the Arab Muslims, Classical Antiquity, the West, and even the Japanese, who developed under the strong influence of Chinese culture. In comparison to the Japanese, Chinese art is less given to expressive decorativeness and an emphasis on the charm of diverse everyday phenomena, but when it flowered, in works created under the Song and Yuan dynasties, it undoubtedly exhibited greater meditational concentration and depth.

Second, traditional Chinese aesthetics and art were influenced by the ideographic system of characters in which the Chinese language is written. Hence follows the main archetype that systematically organizes the Chinese aesthetic and artistic tradition of fine art – the *character*. Its essence consists of visual symbols, enriched with energy (*qi*) meaning, that are an important factor influencing the Chinese tradition of fine art and the components of the system of arts.

Third, China has had two basic movements in the development of its aesthetic thought: one *philosophical* and the other *art-historical*. Proponents of the first explain fundamental aesthetic problems “from above” by relying on the abstract principles of Confucian, Daoist, and Chan philosophy, while supporters of the second movement work “from below,” i.e. by starting with artistic practice to conceptualize its patterns. It must be acknowledged that the Chinese aesthetic tradition, unlike the Classical one of the West, does not accord “beauty” the “special” or “supreme” role of organizing basic aesthetic categories into a system. This *central* function is performed by “harmony,” which brings together under its roof the other important categories of Chinese aesthetics.

And finally, Chinese artistic culture stands out for the centuries-old continuity of its ideas, art forms, and creative principles. The hub of this artistic culture is the comprehensively

educated artist-scholar with his relationship to tradition and the natural world around him. Because of various external and internal factors, Chinese culture has historically altered the hierarchy of its arts and markedly expanded their interaction and their technical means of expression. During their early stage of development, Chinese aesthetics and fine art were greatly influenced by the principles that had already crystallized in music, poetry, and especially calligraphy. However, the greatest achievements of the Chinese are primarily connected with their unique aesthetics of landscape painting and what was created under its influence with a wonderful harmony of composition, color, and form – the phenomenon that reached its pinnacle in the landscapes of the great masters of the Song and Yuan periods. In these works, this genre soared to spiritual heights not reached by any other painting tradition in the world.

Japanese aesthetics, unlike that of India and China, does not have ancient traditions extending over thousands of years. It is more sensitive to external influences, to changes. The evolution of aesthetic thought in the Land of the Rising Sun gave birth to a world of unique categories, to distinctive principles of aesthetic understanding and art appreciation. In no other country on earth have aesthetic feeling and artistic values been able to take such firm root in everyday life. Most assuredly, the historical mission of the Japanese people is to exalt beauty and art. One of the most distinctive features of Japanese culture and aesthetic consciousness is that those areas of human creative expression which remain marginal in other cultures acquire extreme importance in Japan and become the focus of intense aesthetic reflection and artistic creation.

Abstract speculation is foreign to Japanese aesthetic thought, which is typically aesthetics from below. Mainly, it is not developed in pedantic philosophical tracts but forms its structure, content, and system of categories in the context of specific artistic problems. In the early Middle Ages aesthetics was already closely tied to the artistic evolutionary process of the time and stimulated the development of original art forms. The most eminent aestheticians (Kūkai, Ki no Tsurayuki, Sei Shōnagon, Murasaki Shikibu, Nijō Yoshimoto, Fujiwara Shunzei, Zeami, Ikkyū Sōjun, Sen no Rikyū, Bashō) were mainly synthesizing *homo universalis* personalities who stood out because of their multifaceted talent, refined aesthetic taste, and brilliant grasp of the technology of various art forms and of the means of artistic expression. They expressed themselves not simply as aestheticians but primarily as famous thinkers, poets, writers, calligraphers, painters, and masters of other branches of art who sought to find theoretical principles for problems that arose in artistic practice. With the rise of different arts there appeared normative aesthetic treatises (*karon* - reflections about poetry, *bungeiron* – reflections about the arts) which explained how to create works in a specific art form or genre. Aesthetic ideas

were not only developed in special treatises, but they were often also organically woven into the fabric of novels, travel writings, and diaries. They were expounded picturesquely with a broad reliance on the power of poetic images and metaphors.

Unlike Western aesthetic tradition, which is dominated by distinctions between subject and object, idea and image, Japanese aesthetics tends to reject this dualism. Rejecting, too, the idea of actively reordering the world, characteristic of the Western mentality, it seeks to grasp man's unity with the world of nature, to discern its rhythms, the natural changes of the seasons, to illuminate man's unique relationship with the phenomena being contemplated, to reveal the beauty concealed beneath the outer mantle of reality. The idea of recreating the world is foreign to the Japanese. They exalt the principle of inaction. Beauty exists in the world around us. It is immanent in existence. Thus, man cannot create that which already exists. He can only discern.

Japanese aestheticians characteristically distrust the power of analytic reason, the logos principle in general. They understand very well the limitations of the rational mind, of abstract theoretical constructs, when seeking to know the most complex forms of aesthetic experience and art. That attitude conditions their view of the rational mind as an instrument which creates and destroys the primordial integrity of the world of beauty. The essence of beauty is known not intellectually, but intuitively, through the most sensitive emotional experiences, which do not submit to rational, verbal description. Consequently, Japanese aesthetic evaluations are characterized by sensuality, softness, attention directed exclusively toward the problems of the psychology of art and aesthetic understanding.

This distinctively Japanese understanding of the aesthetic world is conditioned by national culture, mythology, religion, and folkloric tradition as well as by influences spreading from India, China, and Korea. Between many Japanese and continental schools of aesthetics and art we observe a direct connection which is often indicated by the Japanese borrowing of Indian and Chinese terms and names. The Japanese get the specific features of their mentality and aesthetic values mainly from Shinto, the old religion of Japan, and from their mythology, the essence of which is the awe-inspired deification of nature. The pan-aestheticism of Shinto forms in the consciousness of the Japanese a stable psychological attitude toward the sacral function of beauty. In the course of centuries many things have changed in this worldview; what has not changed, however, is the mythological-poetic understanding of the world, ecstatic enchantment with the constantly changing beauty of natural phenomena.

The Shinto cult of beauty has determined the basic direction of the Japanese aesthetic understanding of the world and of the evolution of art, while the waves of Buddhist, Taoist, Confucian, Tantric, and Ch'an influence coming from the continent have constantly adjusted it and enriched it with new ideas. The Japanese have adopted continental culture in their own

way. Each significant wave of cultural influence from the continent has often been followed by a short period of isolation and assimilation. Aesthetic and artistic ideas spreading from the continent have always been critically examined, filtered through the Japanese mentality, and adapted to- the requirements of the national culture. The spirit of Shinto pan-aestheticism has never disappeared from Japanese culture; it has merged with the torrent of Buddhist, Taoist, and Confucian ideas and later become an organic part of syncretistic Zen Buddhist aesthetics.

Japan is the only Oriental country which has avoided invasions and prolonged occupations by nomadic peoples who threatened the consistent transmission of cultural traditions. This fact has helped consolidate the traditionalism in the culture of this country. A grasp of tradition and canons, an understanding of their creative work within limits they themselves have demarcated – these are an indispensable feature of Japanese aestheticians and artists. Tradition and canons provide them with inspiration, examples to imitate, high ideals, and criteria to evaluate their own work. What is considered honorable is not the negation of tradition and canon, but sensitive contact with the values, formed over the centuries, that they embody and with life-giving sources. Even resolute shifts in aesthetic thought or artistic development are justified by appealing to forgotten traditions and canons because violating them is the same as cutting short the unending thread of life. Such a respectful view of tradition explains why aestheticians and artists, regardless of their eminence and talent, create within the limits of a canon, defined by tradition, which suffices for their spiritual self-expression.

In the early Middle Ages, in the aesthetics of literature and representational art, a certain body of canonical secrets, consistently handed down from generation to generation, was already forming among professional artists. The role of these canonical secret traditions in the aesthetics and art of the early Middle Ages is very important. It expands perceptibly with the penetration of the country by various esoteric schools of Buddhism and Tantrism, dominated by the conviction, which developed from orthodox Buddhism, that real knowledge, the wisdom of the sutras, can be truly passed on only by esoteric means, directly from mind to mind. Masters of secret traditions were not numerous and were highly valued. From the history of the country it is known that emperors and shoguns (supreme military commanders) sometimes ended the sieges of castles and cities when the danger arose that masters of secret traditions might perish in them.

The fact that during the Middle Ages many of the most eminent aestheticians, art critics, poets, calligraphers, painters, and masters of theater, the tea ceremony, and Japanese gardens were members of the same families or clans (Fujiwara, Tosa, Kanō, Soga, Hasegawa, Zeami, Rikyū) created favorable conditions for the consistent handing down of canonical secret traditions from generation to generation. For example, Zeami, a leading figure in the aesthetics of *nō* theater, like many other mediaeval aestheticians, does not exalt himself, but

modestly values himself as a follower of canonized traditions, his father's successor, "seeking to strengthen family traditions" and give them meaning.

When analyzing the evolution of Japanese aesthetic thought and art, we notice a characteristic feature: the development of different conceptions, schools, and artistic styles seems to obey a law of undulating change which manifests itself not only by constantly adopting pre-existing traditions, canons, symbols, and means of expression but also by periodically repeating them. No significant school with its own distinctive theory or artistic style has ever disappeared without a trace from the cultural horizon of Japan. After flourishing it may temporarily withdraw from the foreground of cultural life, but later it is inevitably reborn by transmitting its vital ideas and achievements to other spiritually allied schools. For example, in the aesthetics of Japanese painting two different tendencies polemicize and alternate with each another: one, which relies on the principles of Confucian aesthetics and is inclined toward decorativeness and a colorful, realistic depiction of the world (*yamato-e*, *kano*, *ukiyo-e*), and another, which is oriented toward the principles of Taoist and Zen Buddhist aesthetics and exalts spontaneity, limitation, restraint, and the significance of natural flights of the spirit (*suibokuga*, *haiga*, *zenga*, *bunjinga*).

Japanese aesthetic ideals are expressed in situational categories which are difficult to define and of which the most important are *makoto* (truth, natural sincerity), *aware* (enchantment), *okashi* (charm of playful humor), *yugen* (mysterious beauty), *sabi* (veil of antiquity), *wabi* (restrained beauty), *shibui* (aristocratic simplicity), *en* (charm), *miyabi* (tranquility), *hosomi* (subtlety, fragility), *karumi* (lightness), *yubi* (elegance), *sobi* (grandeur), and *mei* (purity, nobility). In mediaeval aesthetics these categories crystallize mainly as a consequence of the personality's contemplative relationship with natural phenomena and artistic creations. Colored by sensitive emotional shadings, these syncretistic, visual-conceptual categories, which unite thought and image, unfold in the sphere not of abstract theoretical thought, but of sensitive psychological reactions. Subjectively emphasized in aesthetic evaluations, the psychological gradations of aesthetic shadings highlight the relationship between Japanese aesthetic categories and Indian *rasa*.

The outer antithesis between beauty and ugliness is foreign to Japanese aestheticians. Their aesthetic evaluations are dialectical and sensitively nuanced; the influence of the *Yijing* and of Taoist dialectics can be felt in them. *Bi* (beauty), a concept close to the modern Western category of aestheticism, is seen as the eternal essence hidden in all the phenomena of existence. It unfolds in the structure of the universe, in the world of nature, in the spheres of human existence, art, and feeling. *Bi* is understood as a constant which not only in one way or another exists *a priori* in all the phenomena of existence but which is also characterized by the power to change its outer shape and acquire a new form. From this springs the belief

characteristic of Japanese aestheticians and artists that even the simplest unnoticed occurrence fading away in everyday life has within it a distinctive, unique beauty.

Because of the emotional character of the mentality and aesthetic thought of the Japanese, the situationalism of aesthetic categories, and the close interconnection of the problems of aesthetics and of the philosophy, theory, criticism, and psychology of art, Japanese aesthetics submits with difficulty to systematic research, formal description, and theoretical analysis. That is one of the most important reasons (alongside the non-alphabetic script) preventing Western research into Japanese aesthetics. Compared with Indian and Chinese aesthetics, which the scholars of various countries have been researching for a long time, the history of Japanese aesthetic thought is still poorly known in the West, and except for general research into art and culture there are almost no academic studies in this field.

The orientation toward continental culture and its intensive assimilation during the Nara period stimulated a distinct advancement of cultural, artistic, and aesthetic thought in the later Heian period (794–1185), which many researchers justifiably call the Golden Age of Japanese classical literary aesthetics and literature. After synthesizing many of the achievements of the spiritual and material culture of India, China, and Korea, Japanese intellectuals gradually returned to national traditions. An important turning point in the evolution of Heian aesthetic thought and art came at the end of the 9th century, when a temporary rupture in official contacts with China led to the partial isolation of Japanese culture. This strengthened national consciousness and the effort to highlight the value of distinctively Japanese aesthetic and artistic traditions. Even though various aesthetic and artistic ideas continued to be adopted from the continent, they increasingly bore a Japanese stamp. At the beginning of the 10th century the Japanese language replaced Chinese as a literary language and finally became dominant in literature and poetry. The same tendencies actively manifested themselves in the fields of religious and secular painting, sculpture, calligraphy, and applied art.

Unlike calligraphy and painting, in which national tendencies developed without disruption, the influence of Chinese traditions was much stronger in poetry and literature. This influence was connected with the exclusive role of classical Chinese literature in the education and upbringing of the young as well as with the popularity of Chinese poetry among the educated.

The establishment of the Chinese poetic tradition during the Heian period provoked a powerful reaction, the most eminent ideologist of which was the famous 10th-century poet and aesthetician Ki no Tsurayuki (872–945), who is to this day considered one of the great geniuses of Japanese poetry and a recognized authority in the field of Chinese aesthetic theory. Tsurayuki sensitively expressed the growing Japanese national consciousness and presented new ideals, at the same time drawing up the guidelines for the development of aesthetic thought and art. He sought the highest ideals of authentic creation in the traditions of national poetry. The best

works were created during the Nara period; therefore, any art with claims to authenticity and high standards must orient itself to the unparalleled examples of the past.

The aesthetic ideas that Tsurayuki discussed were further developed by Sei Shōnagon (966?–1025) and Murasaki Shikibu (978–1014?). The worldview of these women of the imperial palace was characterized by refined aestheticism, subtle poetic feeling, and a search for a personal relationship with the things, people, natural phenomena, and works of art around them. A world of sensitivity to experience, nature, and art was the element in which these ladies of the imperial palace lived. Especially valued here were an inner aristocracy of personality, subtle taste, and the ability to react to aesthetic phenomena quickly and with a distinctive poetic form.

Instead of the concept of *makoto*, which was the basis for understanding the aesthetic world of the Nara period, the categories of *aware* and *mono no aware* became the aesthetic ideal of the Heian period and even achieved a peculiar dominance. There is no essential difference between these concepts. They are inseparable from the ability to discern and bring out the unique inner charm of every existing phenomenon or thing, to identify oneself with the object being contemplated, to empathize with its mysterious beauty. In the classical aesthetics of Heian literature (Tsurayuki, Sei Shōnagon, Murasaki Shikibu) the category *mono no aware* was explained as the charm unfolding in the harmony of feeling and reason, in which the emotional attitude (*aware*) of the subject fuses with the object (*mono*) being contemplated.

The establishment of the aesthetic ideas of Zen Buddhism in Japanese culture is closely related to important social changes that emerged at the end of the 12th century, when the country was gradually entering the late Middle Ages. During the Kamakura period new changes in philosophy, aesthetic thought, and art emerged which were connected to the gradual transition of cultural initiative from the imperial and aristocratic court located in the old capital of Heian to Zen monasteries and samurai castles scattered in the provinces. The aesthetic ideals of the Heian period with their characteristic refinement, hedonism and elegance were gradually replaced by the ascetic ideology of Zen Buddhists and the severe ideology of the samurai, who had actively invaded the spiritual life of the country.

Another basic feature of Zen aesthetics is aestheticized pantheism. By developing the ideas of Shinto and Taoism, Zen aestheticians firmly established in the Japanese consciousness an ecstatic love for nature, which they regard as the chief source of artistic inspiration and authentic creation. To a follower of Zen, everything in nature is full of spirit, lofty poetry, and inner beauty. All of its phenomena excite special respect and admiration. Thus, the contemplation of nature acquires in Zen Buddhism a universal religious, ethical, and aesthetic meaning. In Zen aesthetic tradition, even the world of art is interpreted as the highest form of nature's self-expression.

Characteristic of the development of aesthetic thought and art in the Kamakura period is the rapid decline of earlier secular influences and their replacement by those of Zen Buddhism. This gradual change of ideals manifests itself both in theoretical thought and in *tanka* and *renga* poetry, calligraphy, landscape and portrait painting, landscape architecture, and *no* theatre, whose aesthetics most sensitively reflected the spiritual quests of the period.

The end of the Heian period was dramatic: endless civil wars not only devastated the country but also unsettled age-old spiritual values. Aesthetic treatises from the second half of the 12th century and works by the greatest poets attest to the slowly growing influence of Zen Buddhist ideology. It is evident in the spiritual evolution of Fujiwara Shunzei and Saigyō, the two leading poets and aesthetic authorities of the 12th century. These two brilliant poets, who corresponded regularly with each other, account for a turning point in Japanese aesthetic consciousness.

The cultural development of the new Muromachi period was accompanied by powerful social convulsions and by the further Japanization of the aesthetic and artistic forms that had appeared during the Kamakura period. The cultural initiative began to change after 1333, when the Ashikaga clan, upon coming to power, transferred the capital of their state to the city of Muromachi near Kyōto. Although the samurai did not value the refined culture and effete lifestyle of the aristocracy, *Muromachi culture embraced the two tendencies that had formed earlier: 1) the refined aristocratic one of Heian and 2) the samurai one of Kamakura, severe in form and full of vital energy.* Of the many traditional art forms that appeared during the Muromachi period *no* (*noh* – pleasure, skill, mastery) theater stands out for the suggestiveness and influence of its aesthetic principles. Its rise during the late Middle Ages was decisively influenced by the ideas of Zen.

An important turning point for Japanese culture occurred during the second half of the 16th century, a time full of dramatic historical events, when a rebirth of culture called the Japanese Renaissance began. The Neo-Confucianism of the Chinese Sung period became the official ideology of the state. The ascetic harshness of the early samurai culture was now replaced by a new ideology, oriented toward the values of secular culture, whose influence grew after 1573, when the Ashikaga family was deposed from rule and the Momoyama period began (1573–1603).

The Momoyama period saw the final crystallization of the forms of traditional Japanese castles, palaces, homes, their interiors, and the landscape architecture surrounding these buildings. The distinctiveness and aesthetic value of Japanese national architecture and interiors are most clearly revealed not in the architecture of gigantic castles and palaces but primarily by the aesthetics of country pavilions, tea ceremony houses, and even traditional homes and interiors sensitively integrated into their natural surroundings.

After first appearing during the Momoyama period, tendencies to secularize culture perceptibly grew during the following Edo period (1603–1863), in which the third estate sought to establish its aesthetic criteria and ideals. In the development of aesthetic thought three basic trends emerged: 1) the most influential *art historical* (represented by Chikamatsu, Bashō, Nishikawa Sukenobu, and Yusho), which was closely related to earlier traditions of aesthetic thought and sought to theoretically summarize new phenomena of artistic life; 2) the official *pro-Chinese, Neo-Confucian*, whose leading ideologist was Ogyū Sorai; and 3) the growing *national* or *school of national learning* (Keicho, Kada Atsumamaro, Kanō Mabuchi, and Motoori Norinaga), whose followers sought to revive the aesthetic ideals of the past and establish the priority of the *Japanese way*.

During the Edo period the field of poetry saw fundamental changes which were connected with the creator of the new poetic form *haikai*: Bashō Matsuo, who exalted the meaning of meditation and of a spiritual enlightenment close to the condition of *satori* and appealed to the impersonality of true art. Here, the creative act itself is regarded as a spontaneous opening up of existence and as an intuitive insight into the inner essence of phenomena. When plunging into the creative process, the artist must bridle his vanity, subdue his feelings, drive out personality, and with all his soul listen to the surrounding world of nature, intuitively find the profound connection of its phenomena to the spiritual world of man, to his most tender experiences.

During the early stage of artistic development in the Edo period the tendencies that had formed during the Momoyama period were still powerful. In painting the work of masters of the Kyōto school (Kōetsu, Sōtatsu, and Kōrin) became a significant phenomenon of 17th-century city culture. Full of artistry and love of nature, Kōetsu's painting became an important link between painters of the Momoyama and 17th-century Edo periods. His aesthetic tastes were influenced by the styles dominant at the end of the Momoyama period.

As a counterbalance to the tendencies of decorative painting, under the influence of a renascent interest in calligraphy, there was a parallel growth in the spontaneous painting styles *haiga* and *zenga*, in which improvisation is most important. In these synthetic styles the distinctive native features of Japanese painting are most clearly revealed; the tendency emerges to conciseness of artistic form and the revelation of the inner essence of the phenomena being depicted. These styles evolved from the increasingly influential and ever more visual styles of monochrome painting and calligraphy.

The most characteristic feature of *haiga* painters is perfect mastery of the expressive means of the three great arts (calligraphy, painting, and poetry). Not by accident, the greatest masters of this school were famous poets, painters, and calligraphers – Kōetsu, Shokado, Bashō, Keroku, and Issa. Their works stand out for a condensation of style unseen in earlier

Japanese painting, for emotional expressiveness, for wealth of associations, and especially for a poetics of reticence.

At the beginning of the 18th century one can see the gradual transformation of the spontaneous aesthetic principles of *haiga* painting into the new synthetic style of *zenga* painting. This change was greatly influenced by Ikkyū's work, which fascinated many masters of this new school. The most eminent masters of this school – the Zen monks Takuan, Hakuin, Jiun, Sengai, and Ryōkan, who were noted for the poetic structure of their spirit – united elements of painting, calligraphy, and poetry in their work. By opposing spontaneity to the ossified aesthetic principles of decorative painting, they sought to highlight the freedom of their creative flights of spirit as well as their artistry. *Zenga* masters drew inspiration from Zen philosophical aphorisms, whose content is expressed by the emphatically economical means of artistic expression.

After the death of Ogata Kōrin in 1716, when the tendencies of decorative painting were exhausted, the school of spontaneous *bunjinga* (*nanga*) or intellectual painting moved on to a new stage, which was related to fascination with the wonderful works of Chinese intellectuals (*wenrenhua*) and masters of the Southern Ch'an school of painting. Followers of *bunjinga* sought close spiritual communication, created works inspired by classical poetry, and were interested in Chinese poetry, calligraphy, and painting. The *bunjinga* school reached the heights of true art in the work of Taiga, Buson, Gyokudo, Chikuden, Kazan, and Tesai.

The spontaneous *haiga*, *zenga*, and *bunjinga* schools had their own distinctive aesthetic principles as well as favorite motifs and means of artistic expression and consistently passed their discoveries on to one another. Their work reveals, in condensed form, the best qualities of Japanese art as it has been cultivated over the centuries. *Haiga*, *zenga*, and *nanga* painting is undoubtedly one of the most refined and aesthetically valuable phenomena not only in Far Eastern art but also in that of the entire world.

LITERATŪRA

Kinija

- Abajev, 1989: Абаяев Н. В. *Чань–буддизм и культурно–психологические традиции в средневековом Китае*. Новосибирск: Наука.
- Acker William R. B. (ed.), 1954. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden: E. J. Brill.
- Aforizmy, 2003: *Афоризмы старого Китая* / Сост. и перевод Малявина В.В. Москва: АСТ: Астрель.
- Alekseev, 1978: Алексеев В. М. *Китайская литература*. Москва: Наука.
- Alekseev, 1982: Алексеев В. М. *Наука о Востоке: статьи и документы*. Москва: Наука.
- Allison, Robert E. 1990. *Chuang–Tzu for Spiritual Transformation*. Albany: State University of New York Press.
- Ames, Roger. 1999.d. *The Aesthetic Turn: Reading Eliot Deutsch on Comparative Philosophy*. Chicago: Open Court.
- Ames, Roger. 1992. Wilma Dissanayake, and Thomas Kasulis. *Self as Body in Asian Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press.
- Andrijauskas, Antanas (sud.). 2006. *Komparatyvistinė Rytų ir Vakarų estetika. Estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimai II*. Vilnius: KFMI.
- Andrijauskas, Antanas. 1997. „Daoizmo idėjų pasaulis posmodernistinės kultūros kontekste“. *Laozi*. Vilnius: Vaga, p. 262–272.
- Andrijauskas, Antanas. 1996. „Klasikinio daoizmo estetika: Laozi ir Zhuangzi“. *Filosofija, sociologija*, Nr. 3, p. 51–57.
- Andrijauskas, Antanas. 2002. „Komparatyvistinės filosofijos metodologinės metamorfozės“. *Rytai–Vakarai: Kultūrų sąveika*. Vilnius: Lumen fondas, p. 6–44.
- Andrijauskas, Antanas. 1996. „Laozi ir daoizmo filosofijos idėjų pasaulis“. *Naujoji Romuva*, Nr. 3–4, p. 74–79.
- Andrijauskas, Antanas. 1995. „Laozi ir daoizmo idėjų pasaulis“. *Naujoji Romuva*, Nr. 3–4, p. 74–78.
- Andrijauskas, Antanas. 1991. „Menas ir grožis Kinijos viduramžių estetikoje“. *Filosofija, sociologija*, Nr. 2, p. 3–30.
- Andrijauskas, Antanas. 1997. „Zhuangzi estetinių idėjų pasaulis“. *Filosofija, sociologija*, 1997, Nr. 1, p. 60–69.
- Andrijauskas, Antanas. 1996. *Grožis ir menas. Estetika ir meno filosofijos idėjų istorija*. Rytai–Vakarai, (antrasis pataisytas leidimas), Vilnius: VDA I–kla.
- Andrijauskas, Antanas. 2014. „Kinų estetiškumo samprata ir vaizduojamosios dailės traktatų savitumas“. *Logos*, Nr. 79, p. 74–84.
- Andrijauskas, Antanas. 2003. „Kinų mąstymo tradicija lyginamosios analizės požiūriu“. *Acta Orientalia Vilnensia*, Nr. 3, p. 220–231.
- Andrijauskas, Antanas. 2004. *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai–Vakarai–Lietuva)*. Vilnius: KFMI.

- Andrijauskas, Antanas. 2001. *Lyginamoji civilizacijos idėjų istorija*. Vilnius: VDA I–kla, 2001.
- Andrijauskas, Antanas (sud.). 2001 (II), 2002a (III), 2005 (IV). „Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos. *Kultūrologija*, Nr. 7; 8; 12; 13; 14. Vilnius: KFMI.
- Andrijauskas, Antanas (sud.). 1999. *Estetikos istorija. Antologija*. T. I. Vilnius: Pradai.
- Andrijauskas, Antanas (sud.). 2002. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos*, I. Vilnius: Vaga.
- Andrijauskas, Antanas. 2005. „Laozi ir daoizmo idėjos postmoderno epochoje“. *Laozi*. Vertė Dalia Švambarytė. Vilnius: Vaga.
- Andrijauskas, Antanas. 2014. „Kinų estetiškumo samprata ir vaizduojamosios dailės traktatų savitumas“. *Logos*, Nr. 79, p. 74–84 ir *Logos*, Nr. 80, p. 65–72.
- Andrijauskas, Antanas. 2014. „Kinų estetinių kategorijų savitumo ieškojimai“. *Logos*, Nr. 81, p. 43–61.
- Andrijauskas, Antanas. 2015. „Meninės kūrybos proceso samprata kinų estetikoje“. *Logos*, Nr. 82, p. 137–153.
- Antologija daoskai filosofiji, 1994: *Антология даосской философии*. Сост. В. В. Малявин, Б. Б. Виноградский. Москва: Комаров.
- Antologija mirovoi. 1998: *Антология мировой философии*. Т. I. Москва: АСТ.
- Anzhi Zhang. 1992. *L'Esprit et le pinceau: histoire de la peinture chinoise*. Beijing: Editions en langues étrangères.
- Arts et histoire de Chine*. 1995. Vol. 1–2. Paris: PUF–Sorbonne.
- Asian Aesthetics*. 2010. Edited by Ken-ichi Sasaki, Kyoto: Kyoto University Press.
- Banfi, Emanuele. 2007. *Peindre les idées?: sur la calligraphie chinoise*. Paris: PUF.
- Barnhart, Richard M., et al. 2002. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Wadsworth Atheneum Museum of Art.
- Barnhart, Richard M. 1983. *Along the Border of Heaven – Sung and Yuan Paintings from the C.C. Wang Family Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Belozerova, 2004: Белозерова В.Г. *Искусство китайской каллиграфии: анализ культурной традиции*. Москва.
- Belting, Hans. 2011. *La double perspective. La science arabe et l'art de la Renaissance*. Paris: PUL.
- Barnhart, Richard M., et al. 2002. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Wadsworth Atheneum Museum of Art.
- Bežin, 1982: Бежин И.Е. Под знаком „ветра и потока“. Образ жизни художника Китая III IV веков. Москва: Наука.
- Bickford, M. 1996. *Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar–Painting Genre*. Cambridge.
- Billeter, Jean François. 2010. *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*. Paris: Allia.
- Billeter, Jean François. 1989. *L'Art chinois de l'écriture*. Genève: Skira.
- Billeter, Jean François. 2010. *Notes sur Tchouang-tseu et la philosophie*. Paris: Allia.
- Binhong, 1969: Хуан Бинь-хун. *Высказывания. Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 5–2, ред. Губер, А.А. Москва: Изд-во Искусство, с. 496–508.
- Binyon L. 1961. *The Flight of the Dragon. An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan Based on Original Sources*. New York.
- Binyon L. 1965. *The Spirit of Man in Asian Art*. New York.
- Budriūnaitė, A., Vrubliauskaitė. 2010. *Laiminga žuvis. Svarbiausios Zhuangzi alegorijos ir jų komentariai*. Kaunas: VDU leidykla.

- Budriūnaitė, A. 2007. *Rytų filosofijos pradmenys: mokomoji priemonė*. Kaunas: VDU leidykla.
- Burling, J. 1953. *Chinese Art*. New York: Viking Press.
- Bush, S. and Shih Hsio-yen. 1985. *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge–London: Harvard UP.
- Bush, S. 1970. *The Chinese Literati on Painting: Su Shi (1037–1101) to Tung Ch'ich'ang (1555–1636)*. Cambridge: MA.
- Baridon, Michel. 1998. *Les Jardins– Paysagistes, Jardiniers, Poetes*. Paris: Éditions Robert Lafont.
- Cahill, James. 1978. *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580*. New York.
- Cahill, James. 1959. Chinese Paintings XI –XIV centuries, Album. New York.
- Cahill, James. 1966. *Confucian Elements in the Theory of Painting, The Confucian Persuasion*, ed. A. Wright. Stanford, p. 115–140.
- Cahill, James. 1976. *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279–1368*. Tokyo –New York: Weatherhill.
- Cahill, James. 1960. *La peinture chinoise – Les trésors de l'Asie*. Genève: Skira.
- Cahill, James. 1994. *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*. New York.
- Cai Yuanpei. 1997. Allocution à l'assemblée de l'Association de recherches sur les beaux-arts de l'Université de Beijing. 50 ans d'esthétique moderne chinoise. Tradition et Occidentalisme 1911–1949. Anthologie de l'esthétique moderne chinoise. Paris: Sorbonne, p. 128–129.
- Chang Chung-yuan, 1963. *Creativity and Taoism: a Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*. New York: Harper&Row.
- Chang, I. and Zhang, Y. 1998. *Brushed Voices: Calligraphy in Contemporary China*. Washington.
- Chang, L. L. and Miller P. 1990. *Four Thousand Years of Chinese Calligraphy*. Chicago and London.
- Chen Chih-mai. 1966. *Chinese Calligraphers and Their Art*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Chen Tingyou. 2003. *La Calligraphie chinoise, Beijing*. China Intercontinental Press.
- Cheng, Anne. 1997. *Histoire de la pensée chinoise*. Paris: Seuil.
- Cheng, François. 2006. *Cinq méditations sur la beauté*. Paris: Albin Michel.
- Cheng, François. 1977 et 1996. *L'Écriture poétique chinoise*. Paris: Seuil.
- Cheng, François. 1980. *L'Espace du rêve: mille ans de peinture chinoise*. Paris: Phébus.
- Cheng, François. 1998. *Shi Tao: la saveur du monde*. Paris: Phébus.
- Cheng, François. 1989. *Souffle–Esprit*. Paris: Seuil.
- Cheng, François. 1979. *Vide et plein: le langage pictural chinois*. Paris: Seuil.
- Chiu, Che Bing. 2010. *Jardins de Chine, ou la quête du paradis*. Paris: Éditions de la Martinière.
- Chu–Tsing Li and James C. Y. Watt (ed.). 1987. The Chinese scholar's studio: artistic life in the Late Ming period. An Exhibition from the Shanghai Museum, London and New York: Thames and Hudson [and] the Asia Society Galleries.
- Clark, Kenneth. 1949. *Landscape into Art*, John Murray. London.
- Clunas, Craig. 1997. *Art in China*. Oxford: Oxford University Press.
- Clunas, Craig. 1996. *Fruitful sites: garden culture in Ming dynasty China*. Durham: Duke University Press.
- Cohn, William. 1941. „Chinese Art in the Light of Comparative Study–II“. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 79, 461, p. 56–65.

- Cohn, William. 1948. *Peinture chinoise*. Paris.
- Coleman, E. 1978. *Philosophy of Painting by Shih-t'ao*. The Hague.
- Comentale, Christophe. 2009. Portraits de créateurs chinois. Les essentiels du 20^e siècle. Taipei: Artist Publishing Co.
- Comentale, Christophe. 2010. *Cent ans d'art chinois*. Paris: la Différence.
- Contemporary Chinese aesthetics / edited by Zhu Liyuan and Gene Blocker. 1995. Other Authors. New York: Peter Lang Publishing.
- Creel, Herrlee Glessner. 1977. *What Is Taoism? and Other Studies in Chinese Cultural History*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Croizier, Ralph C. 1988. *Art and Revolution in Modern China : the Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906– 1951*. Berkeley: University of California Press.
- Dao de dzin, 2010: Дао–Дэ цзин: Книга о Пути жизни. Сост. и пер. В. В. Малявина. Москва: Феория.
- Dao i daosizm, 1982: Дао и даосизм в Китае: Сб. Статей. Отв. ред. Васильев А.С., Поршнева Е.Б. Москва.
- Daoskaja alchimija, 2001: Даосская алхимия. Пер. с кит., коммент., примеч., вст. ст. Торчинова Е.А. СПб.
- Darrobers, Roger. *Le Théâtre chinois*. 1995. Paris: PUF.
- De visible au lisible. *Texte et image en Chine et au Japon*. 2006. Arles: Philippe Picquer.
- Decrop, Jean-Marc and Sans, Jérôme. 2014. *China: The New Generation*. Genève: Skira.
- Delahaye, Hubert. 1981. *Les premières peintures de paysage en Chine: aspects religieux*. Paris: École française d'Extrême-Orient.
- Demieville, Paul. 1962. *Anthologie de la poésie chinoise classique*. Paris: Gallimard.
- Demieville, Paul. 1973. *Choix d'études bouddhiques*, Leyden: E. J. Brill.
- Demieville, Paul. 1972. *Entretiens de Lin-tsi*. Paris: Fayard.
- Demin, 2003: Демин, Р. Н. Рабочие тетради по компаративистике. Гуманитарные науки, философия и компаративистика, Санкт-Петербург, р. 30–35.
- Detrie, Muriel. 2013. Avant propos. *Notions esthétiques. Résonances entre les arts et les cultures*. Sous la direction de Véronique Alexandre. Paris: Harmattan.
- Deutsch, Eliot. 1969. "Aesthetics East and West: Tentative Conclusions and Unresolved Problems". *Philosophy East and West*, XIX, 3 (July).
- Deutsch, Eliot. 1998. "Comparative Aesthetics". Encyclopedia of Aesthetics, Michael Kelly (ed) (Oxford and New York: Oxford University Press).
- Deutsch, Eliot. 1990. "Time and History: East and West". Radhakrishnan Centenary Volume. Indian Council of Philosophical Research.
- Deutsch, Eliot. 2006. Lyginamoji estetika. *Komparatyvistinė Rytų ir Vakarų estetika*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFM, p. 138–143.
- Deutsch, Eliot. 1975. *Studies in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Di Bona, Joseph. 1969. The Swami and the Dragon: A Synthesis of Indian and Chinese Thought in Sung Paintings. *Art Journal*: Spring, Vol. XXVIII, Nr. 3, p. 280–285.
- Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. 1976. Vol. 1–10. Paris: Gründ.

- Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. J. Morizot et R. Pouivet (dir.). 2012. Paris: A. Colin.
- Diemantaitė Ieva, (vert.). 2002. Klasikinių Rytų tekstų ištraukos. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos* I, A. Andrijauskas (sud.). Vilnius: Vaga, p. 400–427.
- Diemantaitė Ieva. 2002b. „Menininkų intelektualų sąjūdžio sklaida Kinijoje ir Japonijoje“. *Kultūrologija* 8, *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos* III. Vilnius: KFMI, p. 397–425.
- Diemantaitė Ieva. 2003. *Dvasios polėkio sklaida Tolimųjų Rytų menininkų intelektualų tradicijoje* (Daktaro disertacija). Vilnius: VDA.
- Diemantaitė, Ieva. 2002. „Laozi ir Zhuangzi idėjų transformacija *wenrenhua* – menininkų intelektualų estetikoje“. *Acta Orientalia Vilnensia*, t. 3, p. 139–146.
- Diemantaitė, Ieva. 2002. „Zhuangzi“. *Acta Orientalia Vilnensia*, t. 3, p. 147–149.
- Dogdanov, 1984: Дагданов Г.Б. Чань–буддизм в творчестве Ван Вэя. Новосибирск: Наука.
- Dolby, Williams. 1983. *Early Chinese Plays and Theatre*. Chinese Theatre: from it' Prigins to the Present Day, ed. Mackerras, Collin, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Dong Qichang, 1965: *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 1, ред. Губер, А.А. Москва: Искусство.
- Drevnekitaiskaja filosofija, 1972: Древнекитайская философия. Собрание текстов. В 2–х тт. Отв. ред. и сост. Ян Хиншун. Москва.
- Duchovnaja kultūra Kitaja. Iskustvo 2010: *Духовная культура Китая: Энциклопедия в пяти томах*. Искусство, Т. 6. Москва: Восточная литература.
- Durix, Claude. 2000. *Écrire l'éternité – L'art de la calligraphie chinoise et japonaise*. Paris: Les Belles Lettres.
- Ebrey, Patricia, and others. 2000. *Taoism and the Arts of China*. University of California Press.
- Elisseeff, Danielle et Vadime. 1981. *La civilisation de la Chine classique*. Paris: Arthaud.
- Elisseeff, Danielle. 2007. *L'art chinois*. Paris: Larousse.
- Elisseeff, Danielle. 2008. *Art et archéologie: la Chine du néolithique à la fin des Cinq Dynasties (960 de notre ère)*. Paris: École du Louvre, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Elisseeff, Danielle. 2010. *Histoire de l'art: De la Chine des Song (960) à la fin de l'Empire (1912)*. Paris: École du Louvre, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Ellsworth, R. 1987. *Later Chinese Painting and Calligraphy, 1800–1950*. New York.
- Escande, Yolaine. 2003. *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, Tome 1. *Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*. Paris: Klincksieck.
- Escande, Yolaine et Jean–Marie Schaeffer (sous la direction de). 2002. *L'Esthétique: Europe, Chine, et ailleurs*. Paris: You–Feng.
- Escande, Yolaine et Johanna Liu (sous la direction de). 2010. *Culture du loisir, art et esthétique*. Paris: You–Feng.
- Escande, Yolaine et Johanna Liu (sous la direction de). 2006. *Frontiers of Arts, Frontiers of Aesthetics*, numéro spécial de la revue de philosophie Universitas, n° 386, oct. Taipei.
- Escande, Yolaine et Johanna Liu (sous la direction de). 2007. *Interplays between Image and Writing* (en anglais et chinois), numéro spécial de la revue de philosophie Universitas, n° 402, nov. Taipei.
- Escande, Yolaine et Sers. 2003. Philippe. *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*. Paris: Klincksieck.

- Escande, Yolaine. 2001. *L'Art de la Chine traditionnelle. Le cœur et la main*. Paris: Hermann.
- Escande, Yolaine. 1994. *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture de Guo Ruoxu (XIe siècle)*, avant-propos de François Cheng. Bruxelles: La Lettre volée.
- Escande, Yolaine. 2003. Introduction. *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, éd. Escande Yolaine. Tome 1. *Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*. Paris: Klincksieck.
- Escande, Yolaine. 2005. *Montagnes et eaux. La culture du shanshui*. Paris: Hermann.
- Esthétique et peinture de paysage en Chine (Des origines aux Song)*. 1982. Présentation, traduction du chinois. N. Vandier-Nicolas. Paris.
- Esthétique et mystique*, Hommage à Madame Nicole Vandier-Nicolas (sous la direction de Flora Blanchon). 1989. *Cahiers d'études chinoises*, n° 8. Paris.
- Feng Zikai. La supériorité des beaux-arts de Chine. 1997. *50 ans d'esthétique moderne chinoise. Tradition et Occidentalisme 1911–1949. Anthologie de l'esthétique moderne chinoise*. Paris: Sorbonne, p. 189–217.
- Fenollosa E. F. 1912. *Epochs of Chinese and Japanese art*, 2 vols. London: Heinemann.
- Fenollosa, E. F. 1968. *The Chinese written character as a medium for poetry* / Ernest Fenollosa. San Francisco: edited by Ezra Pound. City Lights Books.
- Fong, Wen. 1992. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy in the 8th–14th Century*. New York.
- Fong, Wen. 1973. *Sung and Yuan paintings*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Fu, Shen C.Y. 1991. *Painting theory. Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-Chien*. Seattle and London: University of Washington Press.
- Gao Jianping, 1996. *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*. Uppsala.
- Gernet, Jacques. 1972. *Le Monde chinois: L'Époque moderne. X^e siècle–xix^e siècle*. Paris: Colin.
- Gernet, Jacques. 2005. *La Raison des choses: Essai sur la philosophie de Wang Fuzhi (1619–1692)*. Paris: Gallimard.
- Golygina, 1995: Голыгина К.И. Великий предел. Москва: Наука.
- Goormaghtigh, Georges. 1990. *L'Art du qin. Deux textes d'esthétique musicale chinoise*. Bruxelles: Institut Belge des Hautes Études Chinoises.
- Goormaghtigh, Georges. 2010. *Le chant du pêcheur ivre. Écrits sur la musique des lettrés chinois*. Paris: Éditions Infolio.
- Granet Marcel, 1934. *La pensée chinoise*. Paris: Albin Michel.
- Grigorjeva, 1979: Григорьева. Т. П. Японская художественная традиция. Москва: Наука.
- Grigorjeva, 1992: Григорьева Т.П. Дао и Логос. Москва: Наука.
- Grigorjeva, 1993: Григорьева Т.П. Красотой Японии рожденный. Москва: Искусство.
- Grišleeva, 1992: Грищелева А. Д. Формирование национальной японской эстетики в к. XI – нач. XX вв. Москва: Наука.
- Guo Moguo, 1961: Го Можо. Философы древнего Китая. Москва: Наука.
- Guo Ruoxu, 1975: Zavadskaja, 1975: Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва: Искусство, с. 347–349.
- Guo Ruoxu, 1978: Го Жо Сюй “Записки о живописи: что видел и слышал”. Москва: Наука.
- Guo Ruoxu. 1994. *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*. Bruxelles: Editorial: Lettre Volée.
- Guo Xi, 1965: *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 1, ред. Губер, А.А. Москва: Искусство.

- Ha Thuc, Caroline. 2014. *L'art contemporain en Chine: depuis 2000*. Paris: Nouvelles éditions Scala.
- He Qing. *Images du Silence. Pensée et art chinois*. 1999. Paris: Harmattan.
- Higgins, Kathleen. 2005. Comparative Aesthetics. Jerrold Levinson, Ed., Oxford *Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press, p. 679–692.
- Hisamatsu Shin-ichi. *Zen and the Fine Arts*, 1974. Tokyo: Kodansha.
- Holzman, Donald. 1957. *La vie et la pensée de Hi K'ang (223–262)*. Leiden, E. J. Brill, Harvard–Yenching Institute.
- Hu Yunhua. 1989. *Les Paysages miniatures en Chine*. Bei Jing: Editions esperanto de China.
- Huang Binhong, 1969: Хуан Бинь-хун. Высказывания. *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 5–2, ред. Губер, А.А. Москва: Искусство, с. 496–504.
- Huineng, 1975: Zavadskaja, 1975: Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва: Искусство, с. 304–335.
- Hu–Sterk. 2004. Florence. *La beauté autrement: Introduction à l'esthétique chinoise*. Paris: Éditions You Feng.
- Illouz, Claire. 1985. Les sept trésors du lettré: Les matériaux de la peinture Chinoise et Japonaise. Paris: Erec.
- Inada, Kenneth, ed. 1978. *East–West Dialogues in Aesthetics*. Buffalo: State University of New York–Buffalo.
- Istorija estetičeskoj mysli, 1985–1990: *История эстетической мысли*. В 6–ти томах. Том 1–6. Москва: Искусство.
- Istorija estetiki, 1962: *История эстетики*: В 5-ти томах. Том 1, Памятники мировой эстетической мысли. Москва: Искусство.
- Itten, Johanes. *L'art de la couleur: approche subjective et description objective de l'art*. 1988. Paris: Dessain et Tolra.
- Yang Liang. 2001. La processus créatifs dans la calligraphie chinoise. *Tradition, analyse et commentaires de traités classiques*. Paris: You Feng.
- Yang Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng, James Cahill, Lang Shaojun et Wu Hung. 1997, 2003. *Trois mille ans de peinture chinoise*. Paris: Éditions Philippe Picquier.
- Ye Lang. 2010. Several Inspirations from Traditional Chinese Aesthetics. *Asian Aesthetics*, Edited by Ken-ichi Sasaki, Kyoto: Kyoto University Press, p. 112–118.
- Yijing, 1998: И цзин: “Книга перемен” и её канонические комментарии. Пер. с кит. Яковлева В.М. Москва.
- Yu–lan, Fung. 1952, 1953. *A History of Chinese Philosophy*. 2 vols., trans. by Derk Bodde. Princeton: New Jersey: Princeton University Press.
- Jan Hin–šun, 1950: Ян Хин–шун. *Древнекитайский философ Лао–цзы и его учение*. М.–Л.
- Ji Cheng, 1971. *Yuanye, Le traité du jardin (1634)*. Paris: éd de l'Imprimeur.
- Jianping Gao. 1966. *The Expressive Act in Chinese Art. From Calligraphy to Painting*. Uppsala: Academiae Ubsaliensis.
- Jiazi, Chen; Kwok, Ken. 2001. *Chang Dai–Chien: The Enigmatic Genius*. Singapore: Asian Civilisations Museum.
- Jing Hao, 1965: *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 1, ред. Губер, А.А. Москва: Искусство, с. 72–79.

- Jing Hao. „Užrašai apie tapybos metodą“. 2002. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos I*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Vaga, p. 422–424.
- Joppert, Richardo. 2005. *Le kuangcao de Huaissu, Calligraphie et surconscience créatrice en Chine*. Paris: Librairie You Feng.
- Journeau, Véronique Alexandre. 2008. Préface. *Le livre de musique de l'Antiquité chinoise: Yueji*. Paris: You–Feng.
- Journeau, Véronique Alexandre. 2011. Pendre le chant du vent. *Musique et arts plastiques, Musique et arts plastiques: La traduction d'un art par l'autre: Principes théoriques et démarches créatrices*. Paris: L'Harmattan.
- Jullien, François. 2010. *Cette étrange idée du beau*. Paris: Grasset.
- Jullien, François. 1991. *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles: Philippe Picquier.
- Jullien, François. 2004. *L'Ombre au tableau, Du mal ou du négatif*. Paris: Seuil.
- Jullien, François. 2003, 2009. *La Grande image n'a pas de forme, ou du non objet par la peinture*. Paris: Seuil.
- Jullien, François. 2007. *La Pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*. Paris: Seuil.
- Jullien, François. 2009. *Les Transformations silencieuses*. Paris: Grasset.
- Jullien, François. 1989. *Procès ou création, Une introduction à la pensée des lettrés chinois*. Paris: Seuil.
- Jullien, François. 1998. *Un Sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*. Paris: Seuil.
- Jullien, François. 2014. *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*. Paris: Gallimard.
- Jung, C.G. 1950. *Foreword to The I Ching or Book of Changes*. Transl. Wilhelm, Richard; Baynes, Cary F. Princeton: Princeton University Press, p. XXI–XXXIX.
- Juzefovič, Agnieška. 2014. *Tuštumos fenomenas: tuštumos sklaida daoizme, fenomenologinėje filosofijoje, kinų ir Vakarų estetikoje bei daileje*. Vilnius: Technika.
- Juzefovič, Agnieška. 2008. „Daoistinės tuštumos raiška ir transformacijos kinų peizažinės tapybos estetikoje: istoriografinis požiūris“. *Estetikos ir meno filosofijos probleminių laukų sąveika*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI, p. 454–469.
- Juzefovič, Agnieška. 2007. „Dao vaizdinių kalba kinų peizažinėje tapyboje“. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos V*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI, p. 312–326.
- Kaltenmark Max. 1969. *Lao Tzu and Taoism*. Stanford: Stanford University Press.
- Kamenarović, Ivan P. 1999. *Arts et Lettrés dans la tradition chinoise*. Paris: Editions du Cerf.
- Kamenarović, Ivan P. 2008. *Itinéraire d'un lettré chinois: l'arc et le pinceau*. Paris: Les Belles Lettres.
- Kamenarović, 2006: Каменарович И.А. *Классический Кумай*. Москва: Вече.
- Kantas I. 1991. *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis.
- Kasulis T, P. 1981. *Zen action, Zen person*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kavolis, Vytautas. 1977. Aesthetic Structures in Civilizational Anglysis. *Journal of Chinese Philosophy* 4 (1), p. 63– 72.
- Keswick, Maggie. 1978. *The Chinese Garden: History, Art, and Architecture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kitaiskaja filosofija, 1994: *Китайская философия. Энциклопедический словарь*. Москва.
- Kitaiskie traktaty o portrete, 1971: *Китайские трактаты о портрете*. Л.: Аврора.
- Kitaiskoe iskusstvo, 2004: *Китайское искусство: принципы, школы, мастера*. Сост. и пер. В. В. Малявина. Москва: Астрель–АСТ.

- Kniga mudrych radostei, 1997: *Книга мудрых радостей*. Сост. В. В. Малявин. Москва: Наталис.
- Kniga prozrenii, 1997: *Книга прозрений: Сборник исследований и переводов*. Сост. В. В. Малявин. Москва: Наталис.
- Kniga putišestviji, 2000: *Книга путешествий*. Сост. В. В. Малявин. Москва: Наталис.
- Kobzev, 1983: Кобзев, Артем. *Учение Ван Янмина и классическая китайская философия*. Москва: Наука.
- Kobzev, 2002: Кобзев, Артем. *Философия китайского неоконфуцианства*. Москва: Восточная литература.
- Konfucianstvo v Kitae, 1982: *Конфуцианство в Китае: проблемы теории и практики*. Москва: Восточная литература.
- Konfucijus. 2013. *Apmaštymai ir pašnekesiai*. Vilnius: Alma littera.
- Konrad, 1972: Конрад Н.И. *Запад и Восток: Статьи*. Москва: Наука.
- Konrad, 1974: Конрад Н.И. *Избранные труды: История*. Москва: Наука.
- Konrad, 1977: Конрад Н.И. *Избранные труды: Синология*. Москва: Наука.
- Konrad, 1978: Конрад Н.И. *Избранные труды. Литература и театр*. Москва: Наука.
- Konrad, 1996: Конрад Н.И. *Неопубликованные работы. Письма*. Москва: Российская политическая энциклопедия.
- Kravcova, 1994: Кравцова М.Е. *Поэзия древнего Китая*. СПб.: Феникс.
- Kravcova, 2000: Кравцова М.Е. *История искусства Китая*. Москва: АСТ–ПРЕСС.
- Krivosov, 1993: Кривцов В.А. *Эстетика даосизма*. Москва: Наука.
- Kuang–Ming Wu. 2001. Stones From Other Mountains: Chinese Painting Studies in Postwar America – Edited and Introduced by Jason C. Kuo. *Journal of Chinese Philosophy* 38 (3), p. 499–501.
- La Peinture sous les Sui, les Tang et les Cinq Dynasties* / réd. en chef, Jin Weinuo, Wang Jingxian. éd. Liu Yushan. 1988. Bruxelles – Beijing.
- Lai–Xiang Zhou. 2006. Klasikinių Rytų ir Vakarų estetinių teorijų palyginimas. *Komparatyvistinė Rytų ir Vakarų estetika*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI, p. 144–151.
- Laozi. 1997. Iš sen. kinų k. vertė D. Švambarytė. Vilnius: Vaga.
- L'école de Lingnan: L'éveil de la Chine moderne*, sous. 2015, dir. Mael Bellec. Paris: Paris Musées.
- Ledderose, L. 1979. *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton.
- Le livre de musique de l'Antiquité chinoise: Yueji*. 2008. Traduit Véronique Alexandre Journeau. Paris: You-Feng.
- Lesbre, Emmanuelle et Liu Jianlong. 2004. *La Peinture chinoise*. Paris: Hazan.
- Lévy, André (dir.). 1994. (2000). *Dictionnaire de littérature chinoise*. Paris: PUF.
- Li Cheng, 1962: *История эстетики: В 5-ти томах. Том 1, Памятники мировой эстетической мысли*. Москва: Искусство, с. 360–364.
- Li Cheng, 1975: Zavadskaia, 1975: Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва: Искусство, с. 339–343.
- Li Zehou. 1988. *The Path of Beauty: A Study of Chinese Aesthetics*, trans. Gong Lizeng. Beijing: Morning Glory Publishers.
- Li Zehou. 2006. *Four Essays on Aesthetics: Toward a Global Perspective*. Lexington Books.
- Li Zehou. 2010. *The Chinese Aesthetic Tradition*, trans. Maija Bell Samei. Honolulu: University of Hawaii Press.

- Lincot, Emmanuel. 2009. *La figure de l'artiste et le statut de son oeuvre en Chine contemporaine*. Paris: You Feng.
- Liezi, 1995: *Чжуан-цзы, Ле-цзы* (сост В.В. Малявин). Москва: Издательство Мысль.
- Lin Yutang. 1967. *The Chinese Theory of Art*. London.
- Lisevič, 1969: Лисевич, И. С. Моделирование мира в китайской философии и учение о пятипервоэлементах. *Теоретические проблемы восточных литератур*. Москва: Восточная литература.
- Lisevič, 1979: Лисевич И.С. *Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков*. Москва: Восточная литература.
- Losev, 1993: Лосев А. Ф. *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва: Наука.
- Lu Ji, 1978: *Лу цзи*. Ода изящному слову (Вэнь фу). Алексеев В.М. *Китайская литература. Избранные труды*. Москва: Наука. С. 259–269.
- Lu Peng. 2013. *Histoire de l'art chinois au XX siècle*. Paris: Somogy.
- Mair V. M. 1983. *Experimental Essays on Chuang-Tzu*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Maliavin, 1985: Малявин В.В. *Чжуан-цзы*. Москва: Наука.
- Maliavin, 1987: Малявин В. В. *Традиционная эстетика стран Дальнего Востока*. Москва: Знание.
- Maliavin, 1992: Малявин В.В. *Конфуций*. Москва: Молодая гвардия.
- Maliavin, 2000a: Малявин В.В. *Китайская цивилизация*. Москва: Астрель.
- Maliavin, 2000b: Малявин В.В. *Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени*. Москва: Дизайн.
- Maliavin, 2004: Малявин В.В. *Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера*. Сост. и пер. В. В. Малявина. Москва: Астрель–АСТ.
- Maliavin, 2011: Малявин В.В. *Средоточия. Избранные, эссе, доклады интервью, рецензии*. Иваново: Роща Академии.
- Malraux A. 1948. *Psychologie de l'art*. Genève: Skira.
- Martynov, 1983: Мартынов А.С. Буддийские темы у Су Дунпо (1037–1101). *Проблема человека в традиционных китайских учениях*. Москва: Наука.
- Martynov, 1983a: Мартынов А.С. Конфуцианская личность и природа. *Проблема человека в традиционных китайских учениях*. Москва: Наука.
- Maspero Henri. 1965. *Chine antique*. Paris.
- Maspero Henri. 1971. *La Taoisme et les religions chinoises*. Paris: Gallimard.
- Maspero, Henri. 1950. *Mélanges posthumes sur les religions et l'histoire de la Chine* (1950), vol. 1: Les religions chinoises vol. 2. Paris: Pub. du musée Guimet, t. 1–2.
- Mastera, 1965: *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 1, ред. Губер, А.А. Москва: Искусство.
- Mazhar Hussain, Robert Wilkinson. 2006. *The Pursuit of Comparative Aesthetics: An Interface Between East and West*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Mazu Daoyi, 1997: Речи Патриарха Ма./ *Книга мудрых радостей*. Сост. В. В. Малявин. Москва: Наталис.
- Maxwell K. Hearn. 2013. *Ink Art: Past as Present in Contemporary China* Exh. cat. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1982. *La Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- McCloskey, Barbara. 2005. *Artists of World War II*. Westport: Greenwood Press.

- Mi Fu, 1983: Ми Фу. „История живописи“ Краткое содержание. Завадская Е. В. *Мудрое вдохновение: Ми Фу, 1052–1107*. Москва: Наука, p. 160–176.
- Milani, Raffaele. 2009. *Art of the Landscape*. McGill–Queen’s University Press, Montreal (Canada).
- Milani, Raffaele. 2005. *Esthétiques du paysage*. Actes Arles.
- Miliband, 1995: Милибанд С. Д. *Библиографический словарь отечественных востоковедов*. Москва. Кн. 1.
- Minglu, Gao, and Norman Bryson. 1998. *Inside Out: New Chinese Art*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Miroir des arts de la Chine: le musée de Shanghai*. édité par Shen Zhiyu. 1984. Paris: Bibliothèque des arts.
- Mondzain, Marie–José. 1999. *Transparence, opacité ? 14 artistes contemporains chinois*. Paris: Les Éditions Cercle d’art.
- Morgenstern, Laure. 1937. *Esthétiques d’Orient et d’Occident*, avec une préface de Paul Pelliot; introduction de René Grousset. Paris: E. Leroux.
- Murck, A., Fong, Wen. 1990. *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. New York.
- Muther, Richard. 1901. *Ein Jahrhundert französischer Malerei*. Berlin: S. Fischer.
- New Essays. 2007. In *Comparative Aesthetics*, edited by Robert Wilkinson. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Nikolaeva, 1968: Николаева Н.С. Художник, поэт, философ Ма Юань и его время. Москва: Искусство.
- Noe, Christoph, Piech, Xenia, Steiner, Cordelia. 2008. *Young Chinese Artists: The Next Generation*. München–Berlin–London–New York: Prestel.
- Notions esthétiques. Résonances entre les arts et les cultures*. 2013. Sous la direction de Véronique Alexandre. Paris: Harmattan.
- Paléologue, Maurice. 1887. *L’art chinois* (Bibliothèque de l’enseignement des beaux–arts IX). Paris: Maisson Quantin.
- Paris–Pekin. 5–28 octobre 2002. Espace Cardin*. Sous dir. Jean–Marc Decrop, Johnson Chang et al. Paris–Pekin.
- Paul–David, Madeleine. 1953. *Arts et styles de la Chine*. Paris: Larousse.
- Petrucci, Raphaël. 1910. *La Philosophie de la Nature dans l’Art d’Extrême–Orient*. Paris: H. Paurens.
- Petrucci, Raphaël. 1912. *Les peintres chinois*. Paris: H. Laurens.
- Picasso détrôné par deux peintres chinois* [archive *Le Figaro*], 24 février 2012.
- Picard, François. 1991. *La musique chinoise*. Paris: Minerve.
- Pietra, Régine. 1983. Le lavis en Chine à l’époque des Song du Sud. *Revue d’Esthétique “Autour de la Chine”*, Nr. 5, Privat, Toulouse, p. 67–77.
- Pimpaneau, Jacques. 2004. *Anthologie de la littérature chinoise classique*. Paris: Philippe Picquier.
- Pimpaneau, Jacques. 2014. *Chine: l’opéra classique: Promenade au jardin des poiriers*. Paris: Les Belles Lettres (1^{re} éd. 1981).
- Pimpaneau, Jacques. 2004. *Chine. Histoire de la littérature*. Arles: Éditions Philippe Picquier (1^{re} éd. 1989).
- Pomeranceva, 1979: Померанцева Л.Е. *Поздние даосы о природе, обществе и искусстве*. Москва: Изд–во МГУ.

- Postrelova, 1976: Пострелова Т. А. *Академия живописи в Китае в X–XIII вв.* Москва: Наука.
- Poškaitė, Loreta. 2004. *Estetinė būtis daoizme*. Vilnius: KFMİ.
- Poškaitė, Loreta. 2002. Daoizmo religija. *Religijų istorijos antologija*. Sud. B. Kuzmickas. Vilnius: Vaga.
- Poškaitė, Loreta. 2001. Gyvenimo ir meno vienybės įprasminimas klasikiniame daoizme. *Acta Orientalia Vilnensia* 1.
- Poškaitė, Loreta. 1999. Žmogiškos ir kosminės plotmių santykis klasikiniame konfucianizme ir daoizme. *Humanistica*, Nr. 4 (6).
- Pozdneva, 1968: Позднеева Л. Д. *Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая*. Москва: Наука.
- Problema človeka, 1983: *Проблема человека в традиционных китайских учениях*. Москва: Наука.
- Qi Baishi, 1969: Ци Бай-ши. Высказывания. *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 5–2, ред. Губер, А. А. Москва: Изд-во Искусство, с. 509–515.
- Revue d'esthétique*. 1983: *Autour de la Chine*. Toulouse: Privat.
- Ringgenberg, Patric. 2004. *L'union du ciel et de la terre. La peinture paysage en Chine et au Japon*. Paris: Le Deux Oceans.
- Ryckmans, Pierre. 1993. „Poésie et peinture – aspects de l'esthétique chinoise classique“. *Revue d'Esthétique*, Nouvelle série, No. 5, Toulouse: Privat.
- Ryckmans, Pierre. 1984. *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille–Amère: Traduction et commentaire de Shi Tao*. Paris: Hermann.
- Ryckmans, Pierre. 1970. *Les „Propos sur la peinture“ de Shi Tao*. Bruxelles.
- Robinet Isabelle. 1991. *Histoire du taoïsme des origines au XIV siècle*. Paris: les Editions du Cerf.
- Robinet Isabelle. 1995. *Méditations taoïste*. Paris: Editions Albin Michel.
- Rong Bing. 2010. „Ivresse, folie et réalisation spontanée dans l'art de la calligraphie chinoise à partir de la création de Zhang Xu“. *Culture de loisir et esthétique*. Paris: éd. You Feng, p. 159–170.
- Rault-Leyrat, Lucie. 2000. *Musiques de la tradition chinoise*. Paris–Arles: Cité de la musique/Actes Sud.
- Rockmor, Tom. 2004. Truth, Beauty, and the Social Function of Art. *Journal of Chinese Philosophy* 31 (1), p. 17–32.
- Rowland, 1958: Роулэнд Б. *Искусство Востока и Запада*. Москва: Искусство.
- Rowland, Benjamin. 1963. *Art in East and West: An Introduction through Comparison*. Harvard University Press, Cambridge.
- Rowley, 1989: Роули, Джордж *Принципы китайской живописи*. Москва: Наука.
- Rowley, George. 1947. *Principles of Chinese Painting*. Princeton: Princeton University Press.
- Samosiuk, 1978: Самосюк К. *Го Сю*. Москва: Искусство.
- Saussy, Haun. 1995. *The Problem of a Chinese Aesthetic*. Stanford University Press.
- Sclafani, Richard. 1977. Is the Tao of Chinese Aesthetics Like a Western Theory of Art? Some Issues in Comparative Aesthetics. *Journal of Chinese Philosophy* 4 (1), p. 49–62.
- Sers, Phillipe. 2003. *Résonance intérieure, Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, entretiens avec Yolaine Escande. Paris: Klincksieck.
- Shi Tao, 1965: *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 1, ред. Губер, А. А. Москва: Искусство, с. 111–115.
- Shi Tao, 1978: Шитао. „Беседы о живописи монаха Горькая тыква“. Завадская Е. В. „Беседы о живописи“ *Шитао*. Москва: Наука, с. 358–379.

- Shimizu, Christine. 1985. *L'Art chinois*. Paris: Flammarion.
- Sickman, Laurence. 1956. *The Art and Architecture of China*. Baltimore: Penguin Books.
- Sikong Tu, 1978: Сыкун Ту Категорий поэтических произведений (Ши пинь). Алексеев В. М. *Китайская литература*. – Москва: Наука, p. 172–186.
- Silbergeld, J. 1980. *Chinese Painting Style: Media, Methods and Principles of Form*, Seattle.
- Silius, Vytis. 2004. “The Overcoming Oneself (ke ji) in The Analects of Confucius: The End of Personality or Its Foundation?” *Acta Orientalia Vilnensia*, vol. 5, p. 116–130.
- Silius, Vytis. 2005. „Asmeninė laisvė ir socialinė atsakomybė Konfucijaus mokyme”. *Kultūrologija* 12. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos IV*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI, p. 227–236.
- Silius, Vytis. 2010. “Terminological Problems in Investigation of the Human Being in Confucianism”. *Eastwards: Western Views on East Asian Culture*, Frank Kraushaar (ed.). Bern: Peter Lang AG, p. 273–83.
- Sima Qian, 1956: *Сима Цянь. Избранное*. Москва: Гослитиздат.
- Sirén, Osvald. 1956. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 7 vols. New York and London.
- Sirén, Osvald. 1949. *Gardens of China*. New York: Ronald Press.
- Sirén, Osvald. 1965. *The Chinese on the Art of Painting*. New York.
- Siu–Chi Huang. 1976. The Concept of Beauty in Contemporary Chinese Aesthetics. *Journal of Chinese Philosophy* 3 (4), p. 413–431.
- Slovo, 1969: *Слово о живописи из сада с горчичное зерно*. Пер. и комм. Завадской Е.В. Москва.
- Sokolov, 1975: Соколов С.Н. Пейзаж Ни Цзая. *Сокровища искусства стран Азии и Африки*. Вып. 1. Москва: Искусство.
- Sokolov–Remizov S.N., 1985: Соколов–Ремизов С.Н. *Литература, каллиграфия, живопись: к проблеме синтеза в художественной культуре Дальнего Востока*. Москва: Наука.
- Sokolov–Remizov, 1991: Соколов–Ремизов С.Н. “Куанцао” – “дикая скоропись” Чжан Сюя. Сад одного цветка. Москва: Наука, с. 167–197.
- Sokolov–Remizov, 1995: Соколов–Ремизов С.Н. Китайская каллиграфия как модель пластического идеала. Общество и государство в Китае: Тез. докл. XXVI науч. конф. Москва: Наука, с. 281–299.
- Sokolov–Remizov, 1995: Соколов–Ремизов С.Н. От средневековья к новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца 17 начала 19 вв. Москва: Искусство.
- Sokolov–Remizov, 1996: Соколов–Ремизов С.Н. *Китайская каллиграфия как выражение универсального через национально–своеобразное*. Москва: Искусство.
- Sokolov–Remizov, 2000: Соколов–Ремизов С.Н. Восемь янчжоуских чудиков. Из истории китайской живописи XVII века. М.: Государственный институт искусствознания.
- Sondaitė, R. 2000. *Acta Orientalia Vilnensia*. „Mitas ir nauda Zhuangzi „Palaimingose kelionėse“. *Acta Orientalia Vilnensia*, t. 1. p. 100–116.
- Song, Z.–S. 2005. *Jardins classiques français et chinois: comparaison de deux modalités paysagères*. Paris: Ed. You Feng.
- Souffle–esprit: *Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, éd François Cheng. 1989. Paris: Seuil.
- Sturman, Peter Charles. 2004. *Mi Fu: Style and the Art of Calligraphy in Northern Song China*. Yale University Press.

- Su Shi, 1965: *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 1, ред. Губер А.А.; Москва: Искусство, с. 100–101.
- Su Shi, 1962: *История эстетики*: В 5-ти томах. Том 1, *Памятники мировой эстетической мысли*. Москва: Искусство, с. 365–366.
- Su Shi–Su Dongpo, 1997: Су Дунпо. Мгновения радостей. *Книга мудрых радостей*. Сост. В. В. Малявин. Москва: Наталис, р. 378–380.
- Sullivan, Michael. 1996. *Art and Artists of Twentieth Century China*. Berkeley: University of California Press.
- Sullivan, Michael. 1999. *The Arts of China*. 4th edition. Berkeley: University of California Press.
- Sullivan, Michael. 1962. *The Birth of Landscape Painting in China*. University of California Press.
- Sullivan, Michael. 1967. *A Short History of Chinese Art*. Berkeley: University of California Press.
- Sullivan, Michael. 1979. *Symbols of Eternity*. Oxford University Press.
- Sullivan, Michael. 1980. *The Birth of Landscape Painting in China: The Sui and Tang dynasties*. Berkeley: University of California Press.
- Sullivan, Michael. 1973. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Greenwich, Connecticut, New York Graphic Society.
- Sullivan, Michael. *Modern Chinese Artists: a Biographical Dictionary*. 2006. Berkeley, California: University of California Press.
- Sullivan, Michael. 1980. *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*. Berkeley: University of California Press.
- Suzuki D. T. 1959. *Zen and Japanese culture*. New York.
- Suzuki, Yuuko. 2003. *Calligraphie japonaise*. Paris: Fleurus.
- Šmotikova, 1981: Шмотикова Л. А. *Классическая живопись Китая*. Москва: Искусство.
- Šutsky, 1960: Шуцкий Ю.К. *Китайская классическая “Книга перемен”*. Москва: Восточная литература.
- Šutsky, 2003: Шуцкий Ю.К. *Китайская классическая “Книга перемен”*. Под ред. Кобзева А.И. – 2-е изд., испр. и доп. Москва: Восточная литература.
- Švambarytė, Dalia. 2010. „Japonijos ir Kinijos literatūrinių tradicijų jungtys“. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos IX*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: LKTI, p. 392–409.
- Švambarytė D. 2011. *Intertekstualumas klasikinėje japonų literatūroje*. Vilnius: VU leidykla.
- Švambarytė, Dalia. 2014. *Japonijos istorija*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
- Tan, Rémi. 2009. *Le Jardin Chinois par l'image*. Paris: Editions You Feng.
- Tanaka, Hidemichi. 2008. Peizažinės erdvės teorijos Vakaruose ir Rytuose. *Estetikos ir meno filosofijos probleminių laukų sąveika*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius, KFMI, p. 416–423.
- Tanaka, Hidemichi. 2002. Qi yun sheng dong estetikos palyginimas su vakarietiškomis meno teorijomis. *Rytai–Vakarai: kultūrų sąveika*. Vilnius: LOGOS, p. 42–52.
- Theories of the Arts in China*. 1983. Edited by Susan Bush and Christian Murck. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Three Thousand Years of Chinese Painting*. 1997. Yale University Press.
- Torchinov, 2005: Торчинов Е.А. *Пути философии Востока и Запада: познание запредельного* СПб.: Азбука–классик.
- Tradicionnaja kultūra Kitaja, 1987: *Традиционная культура Китая*: сборник статей. Москва: Наука.

- Traité chinois de peinture et de calligraphie*, éd. Escande Yolaine. 2003. Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Sui). Paris: Klincksieck.
- Traité chinois de peinture et de calligraphie*, éd. Escande Yolaine. 2010. Tome II. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties). Paris: Klincksieck.
- Tregear, Mary. *Chinese Art*. 1997. Thames & Hudson.
- Trésors du Musée national du palais, Taipei : mémoire d'empire. 1998. Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux.
- Vaitkevičius, Julius. 2010. „Tuštumos“ nebuvimas Laozi tekste. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos IX*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: LKTI, p. 294–308.
- Vaitkevičius, Julius. 2012. Klasikinio daoizmo mąstytojų Laozi ir Zhuangzi prado energijos interpretacija. *Logos 70*. Vilnius, p. 50–58.
- Vaitkevičius, Julius. 2006. Daoizmo mąstymo tradicijos reikšmė dabartinio žmogaus gyvenime – Ge Hong, Apglėbiantis Paprastumą. Vidiniai Skyriai. Sud. A. Andrijauskas. *Kultūrologija 12. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos IV*. Vilnius: LKTI, p. 271–286.
- Vaitkevičius, Julius. 2010. Kiniškoji *qi* psichinės energijos samprata. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos X*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: LKTI, p. 494–510.
- Vaitkevičius, Julius. 2011. „*Qi* sampratos interpretacija remiantis „Kariaujančių šalių“ laikotarpio konfucionistiniais tekstais“. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos XI*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: LKTI, p. 328–344.
- Vaitkevičius, Julius. 2012. „Permainų kanonas“ ir prado energijos sampratos sklaida klasikinio konfucianizmo tradicijoje. *Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos XII*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: LKTI, p. 286–309.
- Vaitkevičius, Julius. 2014. Ar gali širdis mąstyti? Vakarų mokslas ir kinų mąstymo tradicija. *Kultūrologija 19. Rytai–Vakarai: Komparatyvistinės studijos XIII*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: LKTI, p. 116–135.
- Vandier-Nicolas, Nicole. 1985. *Art et sagesse en Chine*. Paris: PUF.
- Vandier-Nicolas, Nicole. 1982. *Esthétique et peinture de paysages en Chine: des origines aux Song*. Paris: Klincksieck.
- Vandier-Nicolas, Nicole. 1964. *Le Houa–Che de Mi Fou (1051–1107) ou Le Carnet d'un connaisseur à l'époque des Song du Nord*. Paris: Imprimerie nationale.
- Vandier-Nicolas, Nicole. 1983. *Le Tch'an et l'art in Tch'an (Zen): Racines et floraisons*. Paris: Les Deux Océans, *Hermès*, Nouvelle série 4.
- Vandier-Nicolas, Nicole. 1983. *Peinture chinoise et tradition lettrée – Expression d'une civilisation*. Le Seuil. Paris.
- Vasiljev: 1989: Васильев И.С. Проблема генезиса китайской мысли (формирование основ мировоззрения и менталитета). Москва.
- Vigneron, Frank. 2010. *Académiciens et lettrés : analyse comparative de la théorie picturale du 18e siècle en Chine et en Europe*. Paris: Librairie You–Feng.
- Vine, Richard. 2011. *New China New Art: (Revised and Expanded Edition) 2nd Edition*. Munich–London–New York: Prestel.
- Vinogradova, 1972: Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. Москва: Изобразительное искусство.

- Vinogradova, 1988: Виноградова Н. А. *Искусство Китая*. Москва: Восточная литература.
- Vinogradova, Nikolaeva: 1979: Виноградова Н.А., Николаева Н.С. *Искусство стран Дальнего Востока*. Москва: Искусство.
- Vinogradova, 1997: Виноградова Н.А., Каптерева Т.П., Стародуб Т.Х. *Традиционное искусство Востока* (терминологический словарь). Москва: Искусство.
- Wang Gai, 1962: *История эстетики*: В 5-ти томах. Том 1, *Памятники мировой эстетической мысли*. Москва: Искусство, с. 372–384.
- Wang Gai, 1975: Zavadskaja, 1975: Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва: Искусство, с. 379–392.
- Wang Wei, 1962: Ван Вей Тайны пейзажа. *История эстетики*: В 5-ти томах. Том 1, *Памятники мировой эстетической мысли*. Москва: Искусство.
- Wang Wei, 1965: *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 1, ред. Губер, А.А. Москва: Изд-во: Искусство, с. 66–71.
- Wang Wei. 2000. „Tapybos paslaptys“. *Rytai-Vakarai: komparatyvistinės studijos I*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Vaga, p. 409–410.
- Wang Xizhi, 1997: Ван Сичжи. Мы в павильоне орхидей. *Книга мудрых радостей*. Сост. В. В. Малявин. Москва: Наталис, с. 370–371.
- Warin, François. *L'art*. 2011. Paris: Elipses.
- Watson, William. 1995. *The Arts of China to AD 900*. London: Yale University Press.
- Watson, William. 2000. *The Arts of China 900–1620*. London: Yale University Press.
- Watts A. W. 1968. *The Way of Zen*. New York.
- Wing–Cheuk Chan. 2006. Kinijos meno ir daoizmo filosofija: Menas ir gamta. *Komparatyvistinė Rytų ir Vakarų estetika*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: KFMI, p. 236–241.
- Wolfen Eberhard. 1984. *Dictionnaire des symboles chinois: symboles secrets dans l'art, la littérature, la vie et la pensée des chinois*. Paris: Seghers.
- Wu Changshuo, 1969: У Чан-ши. Высказывания. *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 5–2, ред. Губер, А.А. Москва: Искусство, с. 490–492.
- Xie He, 1962: *История эстетики*: В 5-ти томах. Том 1, *Памятники мировой эстетической мысли*. Москва: Искусство, с. 351–352.
- Xie He, 1965: *Мастера искусства об искусстве*; В 7 томах. Том 1, ред. Губер А.А. Москва: Искусство, с. 66–71.
- Xie He, 1975: Zavadskaja, 1975: Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва: Искусство.
- Zavadskaja, 1973: Завадская Е.В. Эстетический канон жизни художника фэнлю (ветер и поток). Проблемы канона. Москва: Наука.
- Zavadskaja, 1974: Завадская Е.В. Поэтика камня у Су Дун-по. Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Л.: Наука.
- Zavadskaja, 1975: Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва: Искусство.
- Zavadskaja, 1977: Завадская Е. В. *Культура Востока в современном западном мире*. Москва: Наука.
- Zavadskaja, 1977: Завадская Е. В. Эстетика камня в китайской живописи. *Искусство Востока и Античности*. Москва.

- Zavadskaja, 1978: Завадская Е. В. *Беседы о живописи* Шитао. Москва: Наука.
- Zavadskaja, 1979: Завадская Е.В. Поэтика камня в трактате “беседы о живописи” (“Хуа юй лу”) Шитао (XVII в). *Литературы стран Дальнего Востока*. Москва: Наука.
- Zavadskaja, 1979a: Завадская Е.В. Тень как философско–эстетическая категория. *Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока*. Москва: Наука.
- Zavadskaja, 1982: Завадская Е.В. *Ци Бай–ши*. Москва: Искусство.
- Zavadskaja, 1983: Завадская Е. В. *Мудрое вдохновение: Ми Фу, 1052–1107*. Москва: Наука.
- Zhang Bing. 2002. „Įvadas į peizažinę tapybą“. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos I*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Vaga, p. 403–404.
- Zhang Yanyuan. 2002. „Užrašai apie visų epochų žymiausių tapytojus“. *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos I*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Vaga, p. 411–421.
- Zhang Yanyuan, 1962: *История эстетики*: В 5-ти томах. Том I, *Памятники мировой эстетической мысли*. Москва: Искусство, с. 357–360.
- Zhang Yanyuan, 1975: Zavadskaja, 1975: Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва: Искусство, с. 392–400.
- Zhu Jingxuan, 1989: Чжу Цзинсюань. Записи о прославленных художниках династии Тан., пер. Малявин В. В. *Народы Азии и Африки*, № 6, p. 101–111.
- Zhuangzi, 2002: *Чжуан–цзы*. Сост. и пер. В. В. Малявина. Москва: АСТ–Астрель.
- Zhuangzi, Liehzi, 1995: *Чжуан–цзы. Ле–цзы*. (пер. и сост. В. В. Малявин). Москва: Мысль.
- Zong Bing, 1975: Завадская Е. В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Москва: Искусство, с. 302–303.

Japonija

- Abate F. 1972. *Japanese Art and Korean Art*. London–New York.
- Abdel-Malek A. 1963. L'orientalisme en crise. *Diogene*, Nr. 44, p. 109–142.
- Addiss S., Kwan S. W. 1978. *Obaku Zen Painting and Calligraphy*. Kansas.
- Aitken G. et Delafond M. 1987. *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet*. Paris.
- Akiyama Terukazu. 1964. *La peinture japonaise*. Paris.
- Akutagawa Ryūnosuke. 1995. Citata iš išdegusio lauko. *Naujoji Romuva*, Nr. 6–7.
- Alazard J. 1956. *L'Orient et la peinture française au XIX siècle*. Paris.
- Andrijauskas A. 1988. Iš tapybos ir muzikos sąveikos istorijos: (Nuo romantikų iki M. K. Čiurlionio). *Menotyra*, T. 14.
- Andrijauskas A. 1990. Viduramžių Indijos estetika. *Filosofija, sociologija*, Nr. 3.
- Andrijauskas A. 1991. Orientalizmas Vakarų filosofijoje ir dailėje. *Orientas*. Vilnius [Kn. 1].
- Andrijauskas A. 1991. Menas ir grožis Kinijos viduramžių estetikoje. *Filosofija, sociologija*, Nr. 2.
- Zavadskaja J., Andrijauskas A. 1991. Rytai – Vakariai. Kultūrų dialogas. *Literatūra ir menas*. Spalis 19.
- Andrijauskas A. 1994. Zen estetika ir japonų meninė tradicija. *Metai*, Nr. 3–4.
- Andrijauskas A. 1994. Grožis ir menas Japonijos estetikoje. *Filosofija, sociologija*, Nr. 1(13)–2(14).
- Andrijauskas A. 1994. Murosaki Shikibu „Genji monogatari“. *Metai*, Nr. 12.
- Andrijauskas A. 1994. Grožis ir menas japonų estetikoje. *Filosofija, sociologija*, Nr. 1.
- Andrijauskas A. 1994. Heian epochos estetika. *Filosofija, sociologija*, Nr. 2.
- Andrijauskas A. 1995. Permainų knygos idėjų pasaulis. *Metai*, Nr. 6.
- Andrijauskas A. 1995. Japoniško sodo estetika. *Mokslas ir gyvenimas*, Nr. 6, Nr. 20–21.
- Andrijauskas A. 1995. Matsuo Basho estetikos ir meno pasaulis. *Naujoji Romuva*, Nr. 6.
- Andrijauskas A. 1995. Fujiwara Teikos „meno kelio“ teorija. *Literatūra ir menas*.
- Andrijauskas A. 1995. Japonų spontaniškoji tapyba. 7 *meno dienos*.
- Andrijauskas A. 1995. Japonų dekoratyvinės tapybos ištakos. *Šiaurės Atėnai*.
- Andrijauskas A. 1996. Grožis ir menas. Estetika ir meno filosofijos idėjų istorija. *Rytai–Vakariai*, (antrasis pataisytas leidimas). Vilnius: VDA I-kla.
- Andrijauskas A. 1996. Klasikinio daoizmo estetika: Laozi. *Filosofija, sociologija*, Nr. 3.
- Andrijauskas A. 1996. Historiosophic Value of Postmodernism and the Transformation of the Classical Western Aesthetics. *Aesthetics for the Future*, Cracow.
- Andrijauskas A. 1997. Komparatyvizmas ir Rytų estetikos pasaulis. Munro T. *Rytų estetikos ir meno pasaulis*.
- Andrijauskas A. 1997. Zhuangzi estetinių idėjų pasaulis. *Filosofija, sociologija*, Nr. 1.
- Andrijauskas A. 1997. Daoizmo idėjų pasaulis posmodernistinės kultūros kontekste. *Laozi*. Vilnius: Vaga.
- Andrijauskas A. 1997. Search for Dialogue between Lithuanian and Japanese Art Traditions in the Prospect of Comparativism. *Lithuania and Japan: Perspectives of Bilateral Relations*.
- Andrijauskas A. 1998. Japonų No ir Bunraku teatrinės estetikos pasauliai. *Lėlė ir kaukė*. Vilnius: Gervėlė.
- Andrijauskas A. 1998. *Knyga neklasikinėje estetikoje*. Moskva.
- Andrijauskas A. 1998. Komparatyvistinės metodologijos principai. *Darbai ir dienos*, Nr. 8/17, p. 17–24.

- Andrijauskas A. 1999. Recherches des principes de "l'Esthétique non-classique". XIV th. International Congress of Aesthetics. "Aesthetics as Philosophy", Ljubljana – 1998, Proceedings, Part 2, Selected Papers. *Filozofski Vestnik*, 2/ 1999, Ljubljana.
- Andrijauskas A. 1999. Civilizacijos teorijos metamorfozės ir komparatyvizmo idėjų sklaida. *Kultūra ir civilizacija*, Vilnius: Vaga.
- Andrijauskas A. 1999. Komparatyvistinės kultūrologijos vieta kultūros fenomeną tyrinėjančių mokslų sistemoje. *Kultūros istorijos tyrinėjimai*, t. 5.
- Estetikos istorija. Antologija*, t. 1: Senovės Rytai / Antika. 1999. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Pradai, 708 p.
- Jung C. G. 1999. *Psichoanalizė ir filosofija*. Sud. A. Andrijauskas. Vilnius: Pradai.
- Andrijauskas A. 1999. Carl Gustav Jung: gyvenimo ir mąstysenos trajektorijos, Jung C. G. *Psichoanalizė ir filosofija*. Vilnius: Pradai.
- Andrijauskas A. 2000. Mokslas Rytų ir Vakarų civilizacijų kultūros sistemose. *Humanistica*, Nr. 1(7).
- Andrijauskas A. 2000. Japonų klasikinės (ukiyo-e) graviūros pasaulis. *100 senųjų japonų graviūrų*. Vilnius.
- Andrijauskas A. 2000. Japonų Kamakuros epochos estetika ir menas. *Humanistica*, Nr. 3(9).
- Andrijauskas A. 2000. Japonų Muromachi epochos estetika ir menas. *Humanistica*, Nr. 4(10).
- Anesaki M. 1973. *Art, Life and Nature in Japan*, Rutland-Tokyo.
- Ateisty, 1967: *Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая*. Москва.
- Anthology of European Reports on Japan. 1543–1640*. 1965. London.
- Anthology of Japanese Literature*. 1977. Rutland–Tokyo.
- Awakawa Yasuichi *Zen Painting*. 1970. Tokyo.
- Baldensperger F. Ol's'affronten l'Orient et l'Occident intellectuels. 1939. *Études d'histoire littéraire*, 3-e serie. Paris.
- Barnet S. 1982. *Zen Ink Painting*. Tokyo–New York.
- Barthold V.-V. 1947. *La Decouverte de l'Asie. Histoire de l'orientalisme en Europe et en Russie*. Paris.
- Beaujard A. 1934. *Sei Shōnagon, son temps et son œuvres*. Paris.
- Berque A. 1982. *Vivre l'espace au Japon*. Paris.
- Berque A. 1986. *Le Sauvage et l'artifice: les Japonais devant la nature*. Paris.
- Bing S. 1888–1891. *Le Japon artistique*. Paris.
- Binyon L. 1913. *Painting in the Far East*. London.
- Bynon L. 1913. *Painting in the Far East*. London.
- Blyth R.H. 1974. *Zen and Zen Classics*, Vol. V. Tokyo.
- Brosse J. 1992. *Zen et Occident*. Paris.
- Buchot J. 1949. *Histoire des arts de Japon. Des origines à 1320*. Paris.
- Buisson D. 1989. *L'Architecture sacrée au Japon*. Paris.
- Callcut M. 1981. *Five Mountains. The Rinzai Zen Monastic Institution in Medieval Japan*. Harward.
- Chamberlain B. H. 1925. Basho and the Japanese Poetical Epigram. *Transaction of the Asiatic Society of Japan*, Vol. 1. Tokyo.
- Chauvarch L. 1977. *Le Bouddhisme: Bouddhisme Zen et Bouddhisme tantrique*. Paris.
- Clifford J. 1996. *Sur l'orientalisme*. Cliford J. *Malaise dans la culture*. Paris, p. 253–279.
- Deshimaru Taisen. 1975–1976. *Textes sacrés du Zen*, Vol. 1–2. Paris.

- Deshimaru Taisen. 1986. *Le trésor du Zen de Maître Dogen*. Paris.
- Dictionnaire de la civilisation japonaise*. 1994. Paris.
- Dōgen Zenji *Gakudōyōjin-shū*. 1973. Geneve–Paris.
- Eisenstadt S. N. 1996. *Japanese civilisation. A comparative View*. Chicago–London.
- Eliot Ch. 1935. *Japanese Buddhism*. London.
- Elisseeff D. et V. 1974. *La civilisation japonaise*. Paris.
- Elisseeff D. et V. 1980. *L'art du l'ancien Japon*. Paris.
- Engel D. H. 1964. *The Japanese House*. Tokyo.
- L'esthétique contemporaine du Japon. Théorie et pratique des années 1930*. Paris, 1997.
- Fenollosa E. F. 1913. *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Vol. 2.
- Focillon H. 1919. Essai sur le lyrisme japonais. *Technique et sentiment*. Paris.
- Frederic L. 1969. *Japan: Art et civilisation*. Paris.
- Fujiwara Teika. 1981. Maizetsushu. Izutsu T. and T. *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, The Hague–Boston–London.
- Goncourt E. De. 1916. *Hokusai*. Paris.
- Gonse L. 1883. *L'art japonais*, Vol. 1–2. Paris.
- Grousset R. 1930. *Les civilisations de l'Orient*, Vol. IV, Le Japon. Paris.
- Guth Ch. 1996. *L'Art japonais de la période Edo*. Paris.
- Haguenauer C. 1956. *Origines de la civilisation Japonaise*. Paris.
- Haikai and Haiku*. 1958. Tokyo.
- Hakuin. 1987. *Rien qu'un sac de peau. Le zen et l'art de Hakuin, textes et calligraphies présentés par Kazayaki Tanabashi*. Paris.
- Hasumi T. 1962. *Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience*. London.
- Helmut B. 1987. *Zen in the Art of Painting*. London.
- Hempel R. 1983. *L'Age d'or du Japon: l'époque Heian, 794–1192*. Paris.
- Herbert J. 1964. *Aux sources du Japon: Le shintō*. Paris.
- Herrigel E. 1970. *Le zen dans l'art*. Paris.
- Hiller J. 1960. *The Japanese Print. A New Approach*. London.
- Hisamatsu S. Le Zen et les Beaux-arts. *Arts Asiatiques*, t. 6. Paris, 1959.
- Hisamatsu S. 1959. *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. Tokyo.
- Hisamatsu S. 1965. The Characteristics of Beauty in the Japanese Middle Ages. *Acta Asiatica*, Nr. 8, Tokyo.
- Hisamatsu S. 1971. *Zen and the Fine Art*. Tokyo.
- Yashiro Yukio. 1969. *Art Treasures of Japan*. Tokyo.
- Yasuda K. 1975. *The Japanese Haiku*. Rytdland–Tokyo.
- Ikeda (1989) D. 1989. *Art et spiritualité en Orient et Occident*. Paris (1989) (Ikeda, p. 7).
- Invitation à la culture japonaise*. 1991. Paris.
- Yone Noguchi Hokusai. 1932. Tokyo.
- Ishida I. 1963. Zen Buddhism and Muromachi art. *Journal of Asian Studies*, Vol. 22.
- Yujiro Nakata. 1976. *The Art of Janese Calligraphy*. New York–Tokyo.
- Yuriko Nakata. 1973. *The Art of Japanese Calligraphy*. New York–Tokyo.
- Izutsu T. and T. 1977. *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*. Teheran.

- Izutsu T. 1991. Spalvotas ir bespalvis pasaulis, *Krantai*.
Japanese Art in the West, ed. Mayuyama. Junkichi. 1966. Tokyo.
 Japon 1990. *Revue d'esthétique*, N. 18.
Japon, saveurs et sérénité. La cérémonie du thé dans les collections du Musée des Arts Idemitsu, Paris, 1995.
La Japonisme: Galeries nationales du Grand Palais. 1988. Paris.
 Jaquillard P. et Ung No Lee *Calligraphie, peinture chinoise et l'art abstrait*. 1973. Neuchatel.
 Jon Covell, *Yamada Sobin Zen at Daitoku-ji*. 1974. Tokyo, New York and San Francisco.
 Kakuzo Okakuro. 1989. *The Book of Tea*. Tokyo–Rutland.
 Kanazawa Hiroshi. 1979. *Japanese Ink Painting: Early Zen Masterpieces*. Tokyo.
 Kandō Ichitaro. 1988. *Les „cinquante – trois stations du Tokaido“ par Hiroshige*. Paris.
 Kato Sh. 1971. *Form, Style, Tradition: Reflections on Japanese Art and Society*. Berkeley.
 Kato Suichi . 1985–1986. *Histoire de la littérature japonaise*, vol. 1–2, t. 1. Paris.
 Kato Suichi. 1992. *Japon. La vie des formes*. Paris.
 Kawabata Y. 1974. *Japan the Beautiful and Myself*. Tokyo–New York–San Francisco.
 Keene D. 1977. *Japanese Literature: An Introduction for Western Readers*. Tokyo.
 Ketu S. 1980. *Création et culture, la représentation du la nature dans la peinture monochrome de l'ancien Japon (1334–1614)*. Paris.
 Kidder J. E. 1985. *Arts du Japon*. Paris.
 Kidder J. E. 1995. *Japon, naissance d'un art*. Fribourg.
 Kirkwood K, P. 1970. *Renaissance in Japan*. Rutland–Tokyo.
 Koyama F. 1973. *La céramique japonaise*, Fribourg.
Krantai, 1991, Nr. 28–29 (Japonijos, Kinijos estetikai ir menui skirtas numeris).
 Lancaster C. 1997. Metaphysical Beliefs and Architectural Principles. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV, N. 2, 1956; cit. pagal: Munro T. *Rytų estetikos ir meno pasaulis*. Vilnius: Vaga.
 Lane R. 1979. *L'estampe japonaise*. Paris.
 Linchartova V. 1996. *Sur un fond blanc. Ecrits japonais sur la peinture du IX-e au XIX-e siècle*. Paris.
 Martin J. M. 1924–1927. *Le Shintoïsme, religion nationale du Japas*, vol. 2. Hong Kong.
 Masao Miyoshi, Harootunian H. D. red. 1989. *Postmodernism and Japan*. Durham.
 Masson-Oursel P. 1953. La connaissance scientifique de l'Arte en France depuis 1900 et les variétés de l'orientalisme. *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, 143, Nr. 7–9.
 Matsumoto S. 1970. *Motoori Norinaga*. Cambridge (Mass.).
 Matsunaga A. & Matsunaga D. 1976. *Foundation of Japanese Buddhism*, vol. 1–2. Los Angeles–Tokyo.
 Mazelière A. R. 1907. de la *La Japon. Histoire et civilisation*, vol. 8. Paris.
 Miamori A. 1932. *Anthology of Haiku Ancient and Modern*. Tokyo.
 Miyabi A. 1993. *Art courtois du Japon ancien*. Paris.
 Miyamori A. 1932. *Anthology of Haiku Ancient and Modern*. Tokyo.
 Murase Miyeko. 1996. *L'Art du Japon*. Paris.
Le Monde du zen. 1960. Paris.
 Morris I. 1964. *The World of the Shining Prince. Court Life in Ancient Japan*. New York.
 Morris I. 1969. *La vie de cour dans l'ancien Japon au temps du prince Genji*. Paris.
 Morse E. S. 1954. *Japanese Homes*.
 Munsterberg H. 1955. *Landscape Painting of China and Japan*. Tokyo.

- Munsterberg H. 1961. Zen and Art. *Art Journal*, vol. 20, N. 4.
- Munsterberg H. 1965. *Zen and Oriental Art*. Rutland.
- Nakata Yujiro. 1973. *The Art of Japanese Calligraphy*. Tokyo.
- Nishida Kitaro. 1991. *La culture japonaise en question*. Paris.
- Okakura Kakuzo. 1997. *Les Ideaux de l'Orient. Le réveil du Japon*. Paris.
- Okamoto Taro. 1991. *L'esthétique et le sacré*. Paris.
- Pervulesco M.-M. 1991. *Écriture lecture et poésie. Lettrés japonais du XVII-e au XIX-e siècle*. Paris.
- Pilgrim R. B. 1986. Intervals (ma) in Space and Time. Foundations for a Religio-aesthetic Paradigm in Japan. *History of Religious*, Chicago, vol. 25, Nr. 3.
- Rambach P. 1969. *L'art du tantrisme japonais*. Geneve.
- Rawson P. 1963. *Peintures bouddhiques japonaises*. Paris.
- Read H. 1931. *The Meaning of Art*. London.
- Read H. 1969. *A Concise History of Modern Painting*. London.
- Saeki Junko Bunraku. 1993. *The Sun*.
- Saito Y. 1985. The Japanese appreciation of Nature. *British Journal of Aesthetics*, vol. 25, Nr. 3.
- Sansom G. B. 1932. *Japan: A Short Cultural History*. London.
- Sansom G. B. 1977. *A Short Cultural History*. Tokyo.
- Saura Takaki. 1972. *Art in Japanese Esoteric Buddhism*. New York.
- Shimizu C. 1984. *L'art japonais*. Paris.
- Sieffert R. 1968. *Les religions du Japon*.
- Sieffert R. 1986. *La littérature japonaise*. Paris.
- Smith B. 1964. *Japan: A History in Art*. New York.
- Sources of Japanese Tradition*, 1958. Vol. I. N.Y.–London.
- Speiser W. 1978. *L'art d'Extreme-Orient*. Paris.
- Stanley Baker J. 1990. *L'Art Japonais*. Paris.
- Suzuki D.T. 1956. *Zen Buddhism*. New York.
- Suzuki D. T. 1960. *Zen and Japanese Culture*. New York.
- Swann P. 1966. *The Art of Japan: From Jomon to the Tokugawa Period*. New York.
- Tajima R. 1959. *Les deux grands mandalas et la doctrine de l'esoterisme Shingon*. Tokyo.
- Taki S. 1910. *Three Essays in Oriental Painting*. London.
- Taki S. 1931. *Japanese Fine Arts*. Tokyo.
- Tamba Akira. 1988. *La théorie et l'esthétique musicale japonaises. Du 8-e à la fin du 19-e siècle*. Paris.
- Tanaka Ichimatsu. 1972. *Japanese Ink Painting: Shubūn to Sesshū*. New York–Tokyo.
- Tanaka I. 1974. *Japanese Ink Painting: Shubūn to Sesshū*. New York – Tokyo.
- Taro Okamoto. 1976. *L'Esthétique et le sacré*. Paris.
- Textes sacres du Zen (Ch'an)*. 1975. Paris.
- Thunberg Ch.-P. 1966. *Le Japon du XVIII-e siècle*. Paris.
- Toshimitsu Hasumi. 1962. *Zen in Japanese Art. A Way of Spiritual Experience*. London.
- Tucci G. 1969. *The Theory and Practice of the Mandala*. New York.
- Ueda Makoto. 1965. *Zeami, Basho, Yats, Paund*. Tokyo–London.
- Ueda Makoto. 1967. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland.
- Ueda Makoto. 1970. *Matsuo Basho*. New York.

- Viallet F. A. 1992. *Zen, l'autre versant*. Paris.
- Waley A. 1921. *The No Plays of Japan*. London.
- Waley A. 1922. *Zen Buddhism in its Relation to Art*. London.
- Watts A. 1957. *The Way of Zen*. New York.
- Watts A. 1958. *The Spirit of Zen*. New York.
- Watts A. 1978. *Le bouddhisme zen*. Paris.
- Wichmann S. 1982. *Japonisme*. Paris.
- Анарина В. 1984. *Японский театр Но*. Москва.
- Боронина И. 1981. *Классический японский роман*. Москва.
- Буддизм в Японии*. 1993. Москва.
- Виноградова Н. 1981. *Скульптура Японии III–XIV в.в.* Москва.
- Воронова Б. 1963. *Японская гравюра*. Москва.
- Горегляд В. 1983. *Ки-но-Цураюки*. Москва.
- Гришелева Л. 1986. *Формирование Японской национальной культуры. Конец XVI начало XX века*, Москва.
- Гришелева Л. 1998. Чегодарь Н. *Японская культура Нового времени*. Москва.
- Григорьева Т. П. 1979. *Японская художественная традиция: Основания Японской эстетики: Дзенбуддизм, даосизм, конфуцианство*. Москва.
- Григорьева Т. П. 1992. *Дао и логос*. Москва.
- Григорьева Т. П. 1993. *Красотой Японии рожденный*. Москва.
- Гуиндзи М. 1969. *Японский театр Кабуки*. Москва.
- Дзен-Буддизм*. 1993. Бишкек.
- Дзякуан Сонтаку. 1991. *Записи о дзэнском чае*. Москва.
- Игнатович А. 1997. *Чайное действо*. Москва.
- Искусство Японии*. 1985. Москва.
- История эстетической мысли* (1985). Москва, т. 2.
- Кенко-Хоси. 1988. Записки от скуки. *Классическая японская проза X–XV веков*. Москва.
- Коломиец Л. 1967. *Манга. Сборник рисунков Хокусая*. Москва.
- Конрад Н. 1972. *Японская литература в образах и очерках*. Москва.
- Конрад Н. 1973. *Очерки японской литературы*. Москва.
- Конрад Н. 1974. *Японская литература*. Москва.
- Конрад Н. 1984. *Очерк истории культуры средневековой Японии*. Москва.
- Ксенофонтова Р. А. 1980. *Японское традиционное гончарство. XIX – первой половины XX в.* Москва.
- Кужель Ю. 1993. *Театр Дзериури*. Москва.
- Маньесю. 1987. *Избранное*. Москва.
- Мастера искусства об искусстве*, т. 1. 1965. Москва.
- Масао Ямагути. 1990. *Театры Но и Кабуки, красота форм*. Курьер ЮНЕСКО за 30 лет. Москва.
- Мещеряков А. 1987. *Древняя Япония. Буддизм и синтоизм*. Москва.
- Мещеряков А. 1991. *Древняя Япония. Культура и текст*. Москва.
- Михайлова Ю. 1998. *Мотоори Норинага. Жизнь и творчество*. Москва.

- Мурасаки Сикибу. 1927. *Гэндзи моногатари*. Конрад Н. И. *Японская литература в образах и очерках*. Москва.
- Николаева Н. С. 1972. *Декоративное искусство Японии*. Москва.
- Николаева Н. С. 1975. *Японские сады*, Москва.
- Николаева Н. С. *Художественная культура Японии XVI столетия*. 1986. Москва.
- Николаева Н. С. *Япония–Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI–начало XX в.* 1996. Москва.
- Пронников В. *Икэбана или Вселенная, запечатленная в цветке*. 1985. Москва.
- Сад одного цветка*, Н., 1991.
- Сей Сенагон *Записки у изголовья*. 1988. Москва.
- Соколов-Ремизов С. Н. 1985. *Литература–каллиграфия–живопись*. Москва.
- Театр и драматургия Японии*. 1965. Москва.
- Человек и мир в японской культуре*. 1985. Москва.
- Ки-но-Цураюки. Предисловие к „Собранию древних и новых песен Ямато“. 1927. Конрад Н. И. *Японская литература в образах и очерках*. Москва.
- Япония: культура и общество в эпоху НГР*. 1985. Москва.
- Япония: идеология, культура, литература*. 1989. Москва.
- Японское искусство*, сб. ст. 1959. Москва.
- Японское искусство*. 1985. Москва.

KINIJOS ISTORIJOS PERIODIZACIJA

Neolitinės kultūros epocha 8500–2100 pr. m. e.
Legendiniai valdovai (tradiciškai 2850–2205 m. pr. m. e.)
Xia dinastija (tradiciškai 2070–1600 m. pr. m. e.)
Shang dinastija (tradiciškai 1600–1046 m. pr. m. e.)
Zhou dinastija
Vakarų Zhou dinastija (XI– VIII a. pr. m. e.)
Rytų Zhou dinastija
Pavasarių ir rudenų laikotarpis (722–465 m. pr. m. e.)
Kariaujančių valstybių laikotarpis (465–221 m. pr. m. e.)

Imperijos gyvavimo laikotarpis

Qin dinastija (221–207 m. pr. m. e.)
Han dinastija
Vakarų Han dinastija (206 m. pr. m. e. 9 m.)
Wang Mang (9–25 m.)
Rytų Han dinastija (25–220 m.)
Kinijos ankstyvieji „viduramžiai“ (III–VI a.)
Trys valstybės (III a.)
Vakarų Jin (265–316 m.)
Pietinių ir šiaurinių dinastijų laikotarpis (420–589 m.)
Sui dinastija (581–618 m.)
Tang dinastija (618–907 m.)
Antroji Zhou dinastija (imperatorė Wu) (690–705 m.)
Penkių dinastijų ir Dešimties karalysčių laikotarpis (907–960 m.)
Song dinastija
Šiaurės Song (960–1127 m.)
Pietų Song (1127–1279 m.)
Yuan dinastija (1271–1368 m.)
Ming dinastija (1368–1644 m.)
Qing dinastija (1644–1912 m.)

Modernus periodas

Kinijos Respublika (nuo 1912 m.)
Kinijos Liaudies Respublika (nuo 1949 m.)

JAPONIJOS ISTORIJS PERIODIZACIJA

Jomon periodas (7000–300)
Yayoi periodas (IV a. pr. Kr. III a.)
Kofun periodas apie (300–538 m.)
Asuka periodas (552–710)
Nara periodas (710–794)
Heian periodas (794–1185)
Kamakura periodas (1185–1333)
Muromachi periodas (1333–1568)
Momoyama periodas (1568–1603)
Edo (Tokugawa) periodas (1603–1868)
Meiji periodas (1868–1912)
Taisho periodas (1912–1926)
Showa periodas (1926–1989)
Heisei periodas (1989–)

PAGRINDINIAI KINŲ KALIGRAFIJOS, TAPYBOS IR MUZIKOS
TRADICINĖS ESTETIKOS TRAKTATAI

Autorius	Pavadinimas	Dinastija
書畫之屬 <i>shuhua</i> Kaligrafija ir tapyba		
Xie He 謝赫(459?–532?)	Gu huapin lu 古畫品錄	Pietų Qi
Yu Jianwu 庾肩吾 (487–551)	Shupin 書品	Liang
Yao Zui 姚最 (–)	Xu huapin (Xu huapin lu) 續畫品 (續畫品錄)	Chen
Li Sizhen 李嗣真(?–696)	Xu huapin lu 續畫品錄	Tang
Sun Guoting 孫過庭 (646–691)	Shupu 書譜	Tang
Zhang Huaiguan 張懷瓘	Shudian 書斷	Tang
Zhang Yanyuan 張彥遠 (815–877)	Fashu yaolu 法書要錄	Tang
	Lidai minghua ji 歷代名畫記	
Zhu Jingxuan 朱景玄	Tangchao minghua lu 唐朝名畫錄	Tang
Wei Xu 韋續	Mosou 墨藪	Tang
Zhao Gou 趙構 (r. 1127–1162)	Siling Hanso zhi (Hanmozhi) 思陵翰墨志 (翰墨志)	Song
Liu Daochun 劉道醇	Wudai minghua buyi 五代名畫補遺	Song
Liu Daochun 劉道醇	Songchao minghua ping 宋朝名畫評	Song
Huang Xiufu 黃休復	Yizhou minghua lu 益州名畫錄	Song
Mi Fu 米芾(1051–1107)	Huashi 畫史	Song
	Shushi 書史	
NN	Xuanhe huapu 宣和畫譜	Song
NN	Xuanhe shupu 宣和書譜	Song
Jiang Kui 姜夔 (1161–1203?)	Xu shupu 續書譜	Song
Chen Si 陳思	Shuyuan jinghua 書苑菁華	Song
Li Kan 李衍 (1245–1320)	Zhupu 竹譜	Yuan
Tao Zongyi 陶宗儀	Shushi huiyao 書史會要	Ming

Wang Gai et al. 王概	Jieziyuan huazhuan (Jieziyuan huapu) 芥子園畫傳 (芥子園畫譜)	Qing
Guo Xi 郭熙 (1020–1090)	Zao Chun Tu 早春圖	Song
	Linqun gaozi 林泉高致	
Gu Kaizhi 顧愷之 (344–406)	Hualun (畫論), Wei-Jin sheng liu hua zan (魏晉勝流畫贊), Hua Yutai Shan Ji (畫雲台山記)	
Jing Hao 荆浩 (c. 855–915)	Bifa Ji 筆法記	Penkių dinastijų ir Dešimties karalysčių laikotarpis
琴譜之屬 <i>qinpu</i> Muzika		
Cai Yong 蔡邕 (132–192)	Qincao 琴操	Han
Zhu Zhangwen 朱長文 (1038–1098)	Qinshi 琴史	Song
Yuan Junzhe 袁均哲	Taiyin daquan ji 太音大全集	Ming
Zhu Quan 朱權 (1378–1448)	Shenqi mipu 神奇秘譜	Ming
Wang Zhi 汪芝	Xilutang qinpu 西麓堂琴譜	Ming
Jiang Keqian 蔣克謙	Qinshu daquan 琴書大全	Ming
Xu Shangying 徐上瀛	Xishan qinkuang 谿山琴況	Ming
Xu Qi 徐, Xu Jun 徐俊	Wuzhizhai qinpu 五知齋琴譜	Qing
Tang Sizhi 湯斯質, Gu Dejun 顧德峻	Taigu chuanzong 太古傳宗	Qing
Shen Yuan 沈遠	Bei Xixiang xiansu pu 北西廂弦索譜	Qing
Ling Tingkan 凌廷堪 (1755–1809)	Yanyue kaoyuan 燕樂考原	Qing
Aisin Gioro Yunlu 允祿 et al.	Jiugong dacheng nanbeici guanpu 九宮大成南北詞官譜	Qing
Wei Hao 魏浩	Weishi yuepu 魏氏樂譜	Qing
Ye Tang 葉堂	Nashuyin qupu 納書楹曲譜	Qing
Rongzhai 榮齋	Xiansu beikao 弦索備考	Qing

KINŲ TERMINŲ ŽODYNĖLIS

Dao (道 *dào* – „kelias“, „mokymas“, „metodas“) galima pavadinti Visatos tėkme, gamtos procesų esme, kuri palaiko pasaulio tvarką. Nors *Dao* yra laikomas neišreiškiamu, neapibūdinamu, nepaliečiamu, neregimu, tačiau būtent jame ryškėja pasaulio ir gamtos įvairovės, grožio ir harmonijos gimimo procesas.

De (德 *dé* – „galia“, „vidinė galia“, „sąžiningumas“, „dorybė“, „nuopelnas“) – sąvoka, nusakanti *Dao* raiškos formą, deramą jo laikymąsi.

Taiji (太極 *tàijí* – „aukščiausioji riba“) yra kosmologinės kilmės terminas, nurodantis į „aukščiausiąją ribą“; nediferencijuoto absoliuto ir neriboto potencialo būseną; vieningumą / vienybę, iš kurios randasi du visų būties procesų, gamtos grožio ir harmonijos esmę sudarantys *yin* ir *yang* pradai.

Yin yang (陰陽 *yīnyáng* – kosmologinis terminas, žymintis dvi, viena kitą papildančias jėgas, kurios kuria visa, kas egzistuoja, vadinasi, ir visas grožio, harmonijos formas pasaulyje). *Yin* simbolizuoja žemę, moteriškumą, tamsą, pasyvumą, o *yang* yra suprantama kaip dangus, vyriškumas, šviesa, aktyvumas ir skverbimasis.

Qi (氣 *qì* – „oras“, „eteris“, „kvėpavimas“, „gyvybinė jėga“, „energijos srautas“) – estetiniuose tekstuose suvokiama kaip meno esmę apsprendžianti kūrybinė energija, energijos tėkmė ar energetinis postūmis.

Li (理 *lǐ* – „sandara“, „principas“, „pagrindas“, „priežastis“) – terminas, kuris nurodo į visa grindžiančią priežastį ir gamtos dėsni, įstatymą, tvarką, kuri yra perteikta natūraliomis jos formomis ir struktūromis.

Ziran (自然 *zìrán* – „natūralus“, „spontaniškas“, „savaiminis“, „gamtos“) yra kinų mąstyme, estetikoje svarbi sąvoka, nurodanti į natūralią Visatos vyksmų tėkmę, į darnų veikimą su *Dao* dėsniais.

Yi (意 *yì* – „idėja“, „noras“, „nuostata“, „prasmė“). Idėjos įkūnijimas kinų tradicinėje estetikoje laikomas pagrindiniu tikro menininko kūrybos uždaviniu.

Shen (神 *shén* – „dvasia“, „esmė“, „puikumas“, „tobulumas“, „Dievas“). Dvasios išraiška kinų tradicinėje estetikoje laikoma vienu iš šešių pamatinių tikro meno principų.

Pu (朴 *pǔ* – „paprastumas“, „nuoširdumas“). Estetiniuose traktatuose yra aiškinamas kaip natūralus, jokių dirbtinių išorinių efektų, žmogaus rankų nepalietas natūralių, neapdorotų, nenudailintų medžiagų grožis.

Dan (淡 *dàn* – „prėskumas“, „atskiestumas“, „neraiškumas“). Aiškiai apibrėžto, išskirtinio grožio nebuvimas, noras kiekviename daikte, gamtos reiškinyje kaip estetiškai vertingas išvysti kasdieniškas, neryškias, asketiškas, prislopintas grožio formas.

Wu (无 *wú* – tiesiogiai išvertus reiškia „nėra“, „nesa“). Kinų filosofijos ir estetikos tradicijoje – „pirmapradė Tuštuma“, „nebūtis“, „neužpildytas plotas“, „atviros būties būseną“, kuri suprantama kaip giliausios *Dao* esmės ištaka ir neišsemiama būties potencija.

Wuwei (无为 *wúwéi* – „Ne–veikimas“, „ne veikla“). Neveikimas iš tikrųjų daoizmo ir čan estetikoje suprantamas kaip aukščiausia vidinės veiklos forma ir veikla, paklūstant prigimčiai.

He (和 *hé* – „harmonija“, „taika“, „ramybė“) – sąvoka konceptualiai susiejama su gamtos ir kosminių procesų tikslingumu, grožiu, tiesa, priešybių panaikinimu. Kosmoso ir gamtos harmonija daoizmo filosofijoje suvokiama kaip idealaus grožio pirmapradė idėja.

Mei (美 *měi* – „grožis“) – sąvoka, siejama su grožiu, dailumu paremtu harmonijos principu.

Shan (善 *shàn* – „gėris“) – terminas kinų estetikos tradicijoje dažnai siejamas su harmonijos ir grožio principais.

Xuan (玄 *xuán* – „slėpiningumas“, „gilumas“) – sąvoka, išreiškianti gelminę po išore slypinčią daiktų ir reiškinių esmę.

Qing (清 *qīng* – „tyrumas“, „aiškumas“, „skaidrumas“) – terminas, išryškinantis pirmapradį asmenybės, jos sąmonės tyrumą, skaidrumą, daoizmo estetikoje asocijuojasi su tyro grožio pasauliu, kurio dar nepažeidė užterštos būties srautas.

JAPONŲ TERMINŲ ŽODYNĖLIS

Aware (avare) – žavesys.

Bi – grožis, visų būties reiškinių esmėje slypintis, nuolatos įgaunantis naują pavidalą grožis.

Byobu – perstatoma širma.

Bunjinga (budžinga) arba *nanga* – kinų *wenrenhua* („intelektualų“) mokyklos idėjų įtakoje susiformavusi estetikos ir meno kryptis.

Bunraku – tradicinio japonų lėlių teatro pavadinimas nuo XVIII a. palaipsniui išstūmęs *yoruri* terminą.

Daimyo – kunigaikštis, valdantis konkrečią provincijos žemių dalį.

Emaki, e-makimono – horizontalus tapybos paveikslas, kuris saugojamas susukant į ritinėlį.

En – žavesys.

Fūga – grožis.

Fūga-makoto – „grožio tiesa“, tiesos kelias mene.

Furyu – japoniškas kinų fengliu („vėtros ir srauto“) estetikų ir menininkų krypties pavadinimas.

Fusuma – pertvara tradicinio japonų namo interjere.

Geido – „Meno kelio“ ideologija arba gyvenimas vardan meno.

Haboku – monochrominės tapybos technika.

Haiga – XVII–XIX a. klestėjusi spontaniškos tapybos kryptis, kurios šalininkams būdingas tobulas „trijų didžiųjų menų“ (kaligrafijos, tapybos, poezijos) išraiškos priemonių įvaldymas.

Hana – „žiedas“, sceninis aktoriaus žavesys, jo talento sklaida.

Hokku – pirmosios dvi *tanka, renga, waka* poezijos eilutės, vėliau išsiskyrusios į specifinį poezijos žanrą.

Hokkyo – garbės vardas suteikiamas garsiems menininkams.

Honkadori (chonkadori) – sekimo senovės poezija principas.

Hosomi – subtilumas, trapumas.

Yamato-e (Jamato e) – Heian epochoje klestėjusi dekoratyvinės tapybos kryptis.

Yūbi (jūbi) – elegancija.

Yūgen (jūgen) – slėpingas grožis.

Yoen (joen) – kerinčio grožio idealas.

Joruri – XVI a. pabaigoje populiarios lėlių teatro pjesių veikėjos vardas, kuris netrukus identifikavosi su lėlių teatro pavadinimu, kurį XIX a. pakeitė *bunraku* terminas.

Kabuki – tradicinė populiaraus teatro forma įgavusi didžiulį populiarumą Edo epochos miestų kultūroje.

Kakemono – kabantis vertikalus paveikslas.

Kanshi (kanši) – kinų kalba parašytos eilės.

Karumi – lengvumas.

Kokoro – siela, daikto ar reiškinių vidinė esmė, jo šerdis.

Ma – „tarpsnis“, „pauzė“, teatrinio meno, muzikos akimirkos „be veiksmo“, kurios japonų tradicinėje estetikoje skelbiamos svarbia meninės išraiškos priemone, sudėtingiausiu meno komponentu.

Makoto – tiesa, natūralus nuoširdumas.

Mei – skaistumas, kilnumas.

Miyabi (mijabi) – ramumas.

Monogatari – Viduramžių Japonijoje klestėjęs artimas apysakai ir romanui literatūrinis žanras.

Monomane – mėgdžiojimas, mėgdžiojimo principas mene.

No – „talentas“, „sugebėjimas“, viduramžiais klestėjusi tradicinio japonų teatro forma.

Okashi (okaši) – žaismingo humoro žavesys.

Sabi – senovės apnašas, grožis slypintis laiko pėdsakų paliestuose daiktuose.

Satori – budistinis terminas žymintis sąmonės nušvitimą.

Shinto (šinto) – „dievų kelias“, japonų nacionalinė religija, iškelianti protėvių ir gamtos kultą.

Shite (šite) – pagrindinio vaidmens *no* teatre atlikėjas.

Shogun (šiogun) – karo vadas.

Shibui (šibui) – paprastumo grožis ir aristokratizmas, kupinas rimties, gilus.

Sobi – didingumas.

Suiboku arba *suibokuga* – „vanduo ir tušas“, XVI–XVIII a. klestėjusi spontaniškos tapybos kryptis.

Sumie – „tapyba tušu“.

Tanka – „trumpa daina“, populiarius penkiaeilės poezijos žanras.

Ukiyo-e (ukijo e) – XVIII–XIX a. klestėjusi dekoratyvi graviūros kryptis.

Ushin (ušin) – minties gelmės stilius.

Wabi (vabi) – santūrus, prislopintas grožis.

Waka (vaka) – „japoniška daina“, japonų kalba parašytas penkiaeilis, vadinamas *tanka*.

Zen (dzen) – įtakinga japoniško budizmo kryptis, susiformavusi stipriame kinų čanbudizmo idėjų poveikyje.

Zenga (dzenga) – XVII–XIX a. klestėjusi spontaniškos tapybos kryptis, kuriai būdingas ypatingas vaizdinių kondensuotumas ir kaligrafiškumas.

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

- Aleksejav, Vasilij 183
Argan, Carlo 93
Asai Ryo 637
Ashikago Yoshimoto 481, 554, 564
- Bacon, Roger 93
Bada Sharen Et Shitao 418
Bai Juyi 28, 35, 214, 252, 283, 463, 502
Bai Pu 221
Balzac De Honore 137
Bao Dong 402, 403
Baridon, Michael 212
Bashō Matsuo 8, 435, 602,
Batist, Albert 93
Baudelaire, Charles 137
Beinorius, Audrius 4
Belozerceva, Vera 129
Belting, Hans 93
Bergson, Henri 93, 591
Berque, Augustine 432, 463, 496, 527
Byčkov Viktor 10, 12
Bynon, Laurence 637
Brunelleschi, Filippo 92, 93
Burling, Judith 86
- Cai Yong 128, 129, 227
Cai Yuanpei 396, 397, 398, 410
Cai Lun 190
Cai Xiang 305
Cao Pi 117, 128
Cao Zhi 185
Cézanne, Paul 398
Cha Shibiao 404
Chang Shuhong 395
Chen Baoyi 398
Chen Hongshou 275, 414
Chen Xianhang 367
Chen Zheng 376
Chen Zihe 135
- Cheng Zhengkui 403
Cheng, François 11, 26, 31, 41, 50, 55. 56, 113,
139, 197, 200, 20, 261, 282
Chiang, Ho(Cheng) 50
Chikamatsu Monzaemon 598
Chu Suiliang 321, 322
Chu Teh-Chun (Zhu Dequn) 395
Claudel, Paul 429
Comentale Christophe 395, 393, 394
Cowell 534, 537
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas 10, 97, 157
- Dagens, Bruno 11
Delahaye, Hubert 285
Dai Yue 396, 398, 399
Dai Jin 111
Daigo 457, 458
Daisetsu Teitaro Suzuki 451, 452, 478, 480, 488,
489, 496
Daoji 376
Descartes René 588
Detrie, Muriel 41, 46
Di Bona, Joseph 21
Dong Qichang 30, 39, 75, 99, 117, 118, 139, 148,
193, 196, 227, 229, 296, 303, 311, 315, 321,
327, 368, 370, 371, 372, 373, 404
Dogen 452, 481, 482, 483, 511
Dogen Zenji 452, 482, 483, 493, 518, 604
Dolby, Williams 220
Dong Yuan 39, 78, 157, 324, 356, 363, 373, 377,
406, 419
Du Fu 28, 35, 128, 167, 227, 252, 282, 283, 292,
295, 318, 463, 535, 605
Dufrenne, Mikele 12
- Eliot, Charles 480
Ellisseeff, Danielle 11
Ellisseeff, Vadime 11

- Escande, Yolaine 30, 41, 45, 59, 68, 71, 113, 126, 195
- Fitzgerald, Charles Patrick 15
- Fa Rouzhen 376
- Fan Kuan 7, 23, 99, 113, 135, 154, 206, 229, 258, 272, 300, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 324, 328, 331, 332, 333, 364, 372
- Fan Qi 376, 377
- Feng Wen 41
- Fenollosa, Ernest 22, 540
- Feng Zikai 400, 401, 402
- Francesca, Della Pierro 93
- Freud, Sigmund 127
- Frois, Louis 546
- Fu Lei 405
- Fujiwara, Masayoshi 468
- Fujiwara, Nabutaka 471
- Fujiwara, Norinaga 459
- Fujiwara, Shunzei 428, 491, 500
- Fujiwara, Takayoshi 462
- Fujiwara, Teika 431, 434, 501, 502, 503, 504, 505, 508
- Fujiwara, Teika 548
- Fujiwata, Tametoki 471
- Galdikas, Adomas 420
- Gao Cen 377
- Gao Kegong 361
- Gaozong 188, 332
- Gautier, Theophile 136
- Gyokueno Bampo 528
- Gong Xian 376, 377, 387
- Gongsun Nizi 171
- Gouo, Xi 144
- Grigorjeva, Tatjana 41, 432, 595, 605
- Gu Hongzong 169
- Gu Kaizhi 27, 33, 37, 49, 113, 112, 125, 135, 167, 202, 266, 269, 275, 276, 280, 281, 282, 286, 323, 324, 535
- Guan Daosheng 353, 356
- Guan Hangqing 221
- Guan Tong 214, 272, 300, 301, 302, 304, 308,
- Guo Rouxu 7, 28, 38, 153, 264, 270, 271, 272, 273, 297, 300, 301, 308, 329
- Guo Xi 7, 23, 28, 37, 90, 91, 99, 118, 131, 133, 153, 154, 162, 163, 192, 196, 206, 227, 304, 307, 309, 310, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 338, 339, 346, 359, 377, 548
- Han Feizi 27, 269
- Han Yu 55, 128, 292, 312, 548
- Hartmanno, Von Eduard 392
- Hasegawa Tohaku 582, 583
- He Qing 153, 200
- Hegel, Georg 46
- Heidegger, Martin 66
- Hikamatsu Monzaemon 8, 595, 598
- Hiroshige, Ando 647, 648, 649, 650, 651, 638, 642
- Hisamatsu, Sen'ichi 432, 433, 446, 447, 448, 463, 467, 468, 470, 490, 493, 498, 499, 500, 502, 566, 572, 605
- Hishikawa Moronobu 639
- Hiu Kuo 453
- Hoanami Koetsu 8, 609, 610, 615, 616
- Hong Ren 404, 418
- Hongren 376
- Hsia Kouei 533, 538, 539, 540, 541
- Hu Sterk, Florence 18, 41, 46, 188, 202
- Hu Xigui 402, 403
- Hu Zao 377
- Hua Tianyou 395
- Huainanzi 26, 58, 60, 244, 245, 252
- Huaisu 35, 113, 125, 128, 135, 154, 192, 195, 319, 321, 458
- Huang Binhong 7, 126, 152, 207, 402, 403, 404, 405, 406
- Huang Gongwang 7, 38, 39, 206, 351, 353, 354, 355, 358, 359, 361, 363, 364, 365, 377, 403, 418
- Huang Han 37
- Huang Tingjian 304, 305
- Huei Yuan 286

- Huineng 226, 227, 255, 256, 293, 296, 337
 Huizong 164, 321, 331, 332, 335
 Hulin, Michael 4
- Ihara Saikaku 652
 Ike No Taiga 630
 Ikeda Daisaku 429
 Ikkyū Sōjun 8, 428, 435, 481, 524, 525, 528, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 543, 554, 562, 563, 564, 567, 584, 608, 614, 621, 622
 Issa 620
 Itten, Johannes 133, 149, 157, 158, 159, 401
 Iwasa Matabei 639
- Yakushi 456
 Yamaguti 512
 Yan Shuilong 395
 Yan Wenliang 396, 398, 399
 Yanagisawa Kien 625
 Yang De Wang 204
 Yang Kai 395
 Yang Liang 319
 Yang Ningshi 113, 128, 135, 305
 Yang Weizhen 353
 Yang Zhu 272
 Yasuda Kennet 497, 605, 606, 607, 608
 Yasunari Kawabata 473
 Ye Xin 377
 Yosa Buson 631, 626
 Ysuda K. 497, 605, 606, 607, 608
 Yu Shinan 35, 175
 Yu Shouping (Yun) 374, 376
 Yuan Hongdao 370
 Yuan Jiang 376
 Yushō 8, 587, 614, 616, 617, 618, 619
- Jaskūnas, Valdas 4
 Ji Cheng 214, 215, 216, 217, 218
 Jin Chao 252
 Jin Dunxin 376
 Jin Hong 376
 Jin Kun 374
- Jing Hao 214, 224, 227, 272, 291, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 308, 324, 329, 360, 380, 404
 Jiun 624
 Josetsu 528, 538, 539, 540, 543, 633, 645
 Journeau Alexandre Veronique 171
 Ju Ran 39, 363
 Jullien, François 4, 41, 54, 55, 63, 198,
 Jung, Carl Gustav 79, 231
 Juran 261
- Kada Atsumamaro 588, 589, 590
 Kamo Mabuchi 588, 589, 590
 Kandinsky, Wassily 130
 Kaneaki 459
 Kangxi 374
 Kano Ein 593
 Kano Eitoku 548, 547, 548, 610
 Kano Masanobu 483, 540
 Kano Matanobu 633
 Kano Sanraku 548, 610, 616
 Kano Shoen 582
 Kano Tsunenobu 612
 Kanoe Nobutada 616
 Kant Immanuel 66, 79, 392
 Kao Yen-Ching 527, 540, 541,
 Kasulis, Thom 226
 Kato Suichi 504, 532, 630
 Katsukawa Shunsho 640, 641
 Katsushika Hokusai 643
 Keene Donald 510, 595
 Keichu 588, 589, 590
 Kenko Yoshida 450, 451, 459, 496
 Keroku 620, 621
 Keswick, Maggie 212, 213
 Kierkegaard, Søren 240, 258
 Kiyotsugu Kan'ami 510
 Kimura Kenkado 633
 Ki-No Tsurayuki 8, 428, 434, 463, 464, 465, 466, 467, 473, 475, 502
 Kirabae, Nur 10
 Kirkwood Kenneth 585, 606

- Klee, Paul 130, 157
 Kobzev, Artiom 10, 235
 Konfucijus 7, 27, 54, 60, 98, 107, 112, 141, 159,
 165, 168, 171, 173, 174, 224, 225, 227, 234,
 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 313,
 329, 367, 588
 Konrad, Nikolai 10, 12, 237, 304, 446, 450, 456,
 457, 461, 484, 532
 Kukai 428, 434, 452, 453, 454, 457, 458, 561
 Kuncan (Kun Can) 376, 418
 Kuzmickas, Bronislovas 4
- Lancaster Clay 550
 Laozi 7, 27, 42, 43, 45, 47, 48, 53, 56, 57, 58, 59,
 60, 62, 80, 112, 124, 159, 162, 173, 175, 176,
 224, 225, 227, 230, 234, 236, 239, 241, 242,
 243, 244, 245, 248, 251, 252, 253, 276, 392,
 407, 489, 558
 Le Bot Marc 12
 Leonardo Da Vinci 92, 94, 133, 293
 Li Bai 128, 157, 191, 192, 214, 252, 283, 292,
 295, 631
 Li Bo 324, 337
 Li Cheng 7, 28, 36, 90, 91, 94, 99, 110, 126, 154,
 157, 163, 196, 206, 229, 258, 272, 291, 300,
 301, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 323, 324,
 328, 406, 407
 Li Gonglin (Li Longmian) 304, 324, 325
 Li Jinjao 252
 Li Ruiqing 414
 Li Shimin 35
 Li Sixun 117, 202, 272, 293, 386
 Li Tang 7, 23, 99, 118, 157, 206, 304, 307, 331,
 332, 333, 336, 339, 340, 344, 536, 538, 539
 Li Zehou 185
 Li Zhaodao 117, 202, 293
 Liang Kai 7, 113, 135, 154, 206, 258, 259, 333,
 335, 336, 337, 338, 346, 348, 538, 539
 Liang Qichao 392
 Lidai Minghua 267
 Liezi 173, 175, 176
 Lin Fengmian 395
- Lin Shu 393
 Lin Wenzheng 396
 Linhartova, Vera 428, 590, 627, 629, 633
 Liu Huaisu 35, 113, 125, 128, 135, 154, 192, 195,
 319, 321, 458
 Lizong 189
 Lu Buwei 173, 177, 178
 Lu Ji 131, 147, 161, 181, 185, 227
 Lu Peng 405, 397
 Lu Tangwei 269
 Lu Tawei 266
 Lu Zhan 374
- Ma Yuan 7, 118, 153, 154, 157, 183, 206, 258,
 262, 303, 310, 327, 328, 333, 335, 336, 338,
 339, 340, 341, 342, 344, 346, 348, 353, 360,
 370, 533, 539
 Ma Lin 7, 23, 51, 99, 157, 206, 310, 327, 328,
 333, 335, 338, 338, 339, 340, 342, 343, 346,
 353, 370
 Ma Zhiyuan 221
 Makota Ueda 432, 465, 472, 192, 494, 508, 509,
 515, 565, 567, 569, 573, 573, 576, 579, 591,
 600, 606, 614, 617
 Maliavin, Vladimir 4, 10, 12, 212, 215, 216, 217,
 218, 365
 Malraux, Andre 19, 66, 146, 429
 Masacharu Anesaki 426, 427, 432, 444, 461,
 494, 497, 498, 526, 527, 529, 551, 553, 562
 Masakatsu Gunji 520
 Matisse, Henri 400
 Matsuo Bashō 8, 428, 435, 488, 489, 493, 497,
 533, 587, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608,
 609, 620, 621, 631,
 Mengzi 173, 174
 Mi Fu 7, 23, 28, 37, 38, 107, 110, 112, 128, 135,
 160, 163, 166, 167, 193, 196, 203, 205, 214,
 227, 229, 258, 264, 301, 304, 305, 307, 310,
 311, 313, 314, 315, 316, 317, 320, 321, 322,
 323, 324, 325, 326, 327, 328, 338, 346, 354,
 356, 361, 371, 373, 535, 548, 603, 626, 629,
 633

- Mi Youren 65, 110, 327
 Mi Yujen 321, 329, 339
 Mickūnas, Algis 4
 Miyamori 608
 Minamoto Yoritomo 476, 477, 481
 Ming Huang 292
 Miro, Joan 157
 Mitsunaga 462
 Monet, Claude 398
 Motoori Norinaga 435, 472, 588, 589, 590, 591, 592, 593
 Mozi 174, 177
 Mu Chi 533, 540
 Mu Qi 7, 23, 81, 154, 258, 260, 333, 336, 346, 347, 348, 349, 350, 536
 Murasaki Shikibu 8, 428, 434, 451, 457, 458, 462, 467, 468, 471, 472, 473, 474, 475, 504, 592
 Muso Kokushi 527, 553
 Muther, Richard 400
 Nankai Gion 625

 Needham, Joseph 231, 232
 Nerval, De Gerard 136
 Ni Tsan 315, 327, 328
 Ni Zan 7, 62, 193, 196, 351, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 418
 Nichiren 452
 Nietzsche, Friedrich 127, 240 242, 258, 392, 589, 591
 Nijō Yoshimoto 8, 428, 506, 508, 509
 Nikolaeva, Natalija 164, 342, 486, 544, 545, 577
 Nishikawa Sukenobu 587, 593, 594, 595

 Oda Nobunaga 544, 547
 Ogata Korin 8, 609, 610, 612, 613
 Ogyu Sorai 588, 589, 625
 Okakura Kakuzō 558, 561
 Omitsura 602, 606, 607
 Ooka Umppo 647, 648
 Otsuji 602, 606, 607, 608

 Ouyang Xun 35
 Ovsiannikov, Michail 12

 Paléologue, Maurice 67
 Pan Yulian 395
 Pang Xunqin 395
 Panofsky, Erwin 93
 Pecam, John 93
 Petrucci, Raphaël 67, 158
 Piatigorski, Aleksandr 10, 12
 Picard, Francois 170, 175, 180
 Picasso, Pablo 409, 413, 418, 419
 Pietra R. 91, 335
 Pissaro, Camille 398
 Polo, Marco 351, 352

 Qi Baishi 100, 110, 155, 164, 370, 400, 402, 403, 406, 407, 408, 409, 411, 413, 415, 420

 Poškaitė, Loreta 4
 Proust Marcel 473
 Pu Xinyu 400, 414, 415

 Rai Sanyo 633
 Read, Herbert 571, 437
 Ren Bonian 411
 Ren Yi 411
 Renoir, Pierre-Auguste 398
 Ri Shubun 528
 Ridoux, Charles 12
 Rinzai-Eisai 452, 481, 561
 Ryokan 624
 Rong Bing 113, 135, 137
 Rowley, George 19, 51, 98, 106, 122, 274, 284
 Ryckmans, Pierre 52, 121, 252, 283, 285, 380, 382

 Saeki Junko 596
 Saicho 452, 561
 Saisson, Marivonne 12
 Saito Jurabei (Tosgusai Sharaku) 641
 Sanyu (Chang Yu) 395

- Sansom G.p. 452, 454, 455, 478, 487, 542, 543
 Sasaki, Ken-Ichi 11, 12
 Schiller, Friedrich 392
 Schopenhauer, Arthur 127, 177, 242, 392, 591
 Sei Shōnagon 8, 428, 434, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 590
 Seku Kokumei 619
 Sengyou, Zhang 83
 Sen-No Rikyū 8, 428, 431, 435, 481, 548, 554, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 582, 605
 Sers, Philippe 68, 111, 195
 Sesshū 8, 435, 525, 528, 529, 532, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 582, 583, 605, 633, 645
 Shang Xi 241
 Sharaku Torii Kiyonaga 640, 641
 Shen Yinmo 402
 Shen Yue 274
 Shen Kuo 304
 Shen Zhou 418
 Shen Zongqian 40
 Shi Huang Di 210
 Shirakawa 476
 Shokado Shōjo 616
 Sickman, Laurence 82
 Sikong, Tu 116, 162, 186
 Sima Guang 304
 Sima Qian 381, 414, 415, 417, 418
 Sirén, Osvald 118, 212, 285, 290, 380
 Sisley, Alfred 398
 Soami 531, 481
 Soga Chokuan 584
 Sokolov–Remizov, Sergei 318, 629
 Song Guang 366
 Song Ke 366
 Song Sui 366
 Su Shi (Su Dongpo) 7, 111, 135, 148, 197, 205, 304, 305, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 328, 346, 356
 Su Shih 27, 38, 167, 197, 204, 214, 227, 229, 252, 258, 321, 535, 626, 629
 Sullivan, Michael 67, 87, 92, 305, 419
 Sun Hu 374
 Suzuki Harunobu 639
 Šestakov, Vičeslav 12
 Taizong 35, 175, 177, 188, 278, 292
 Takami Sanseki 635
 Takanobu 462
 Tanaka, Hidemichi 4, 271, 272, 291
 Tanaka, Ichimatsu 542, 549
 Tang Yin 367, 414, 418
 Tano Remi 212
 Tanomura Chikuden 633
 Tao Yuanming 27, 103, 185, 202, 213, 229, 267, 275, 276, 282, 283, 294, 403
 Tawarya Sōtatsu 8, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 629, 644
 Tensho Shubun 528, 537, 538, 540, 543, 645
 Tesshu Tokusai 528
 Tingyou, Chen 152, 197
 Toba Sojo 459, 462
 Toyo Izutsu 432
 Toyotomi Hideyoshi 544, 545, 547, 549, 566
 Tokugawa Ieyasu 587, 598, 599, 602, 614, 616, 619, 634, 433, 548, 585
 Tomioka Tesai 636, 626
 Tonomobu Imamichi 432
 Tosa Mitsuoki 8, 577, 578, 579, 580, 581
 Toshihiko Izutsu 511, 493, 512, 568, 370, 432
 Toshikiko Imamichi 432
 Toshikiko Izutsu 432
 Truikys, Liudas 10
 Tulejev, Semion 10, 12
 Ueda Makoto 432, 465, 467, 472, 492, 494, 508, 509, 515, 565, 567, 569, 573, 575, 576, 579, 591, 600, 606, 614, 617
 Unkoku Togan 583
 Utamaro Kitagawa 640, 642, 644, 638
 Vaitkevičius, Julius 44, 47

- Vandier-Nicolas, Nicole 11, 12, 26, 41, 205, 206, 229, 231, 275, 285, 296, 304
 Vinogradova, Nadežda 202
 Vitelo 93
- Walley, Arthur David 67
 Wanbg Hizhi 356, 128
 Wang Anshi 304
 Wang De Yanling 204
 Wang Gai 7, 28, 29, 39, 40, 227, 229, 242, 378, 384, 385, 386, 408
 Wang Hui 374, 376
 Wang Yuanqi 374, 376
 Wang Jian 374, 376
 Wang Meng 354, 355, 358, 359, 361, 363, 373, 418
 Wang Shifu 221
 Wang Shimin 374, 376, 377
 Wang Ting Yuan 310
 Wang Wei (415–443) 7, 27, 34, 89, 202, 227, 274, 286, 287, 288, 289, 296, 580
 Wang Wei (699–756) 227, 229, 252, 257, 258,
 Wang Wei (701–761) 7, 28, 35, 36, 63, 76, 89, 117, 126–128, 139, 154, 161, 162, 164, 167, 197, 202–205, 214, 227, 229, 230, 252, 257, 258, 267, 272, 273, 283, 291, 293–298, 313, 323, 324, 327, 325, 328, 330, 363, 373, 385, 415, 463, 542, 580
 Wang Xianzhi 192, 277, 278, 279
 Wang Xizhi 21, 27, 33, 35, 55, 113, 130, 135, 153, 188, 192, 196, 227, 229, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 296, 313, 321, 322, 324, 356, 364, 369
 Wantanabe Kazan 626, 634, 635
 Watts, Allan 22, 166, 230, 234, 533, 620, 622
 Wei Guan 277
 Wei Heng 277
 Wei Shuo 277
 Wen Tong 204
 Wen Zhengming 214, 216, 367, 418
 Wilhelm Rudolf 230
 Wing-Cheuk Chan 116, 200
- Wittkower, Rudolf 93
 Wu Changshuo 120, 123, 151, 196, 388, 389, 390, 391, 396
 Wu Daozi 113, 125, 202, 266, 292, 293, 295, 323, 324, 327, 386
 Wu Guanzhong 395
 Wu Youru 396
 Wu Yu 374
 Wu Shiguang 398
 Wu Zhen 7, 193, 196, 204, 206, 258, 315, 328, 351, 353, 354, 355, 358, 359, 360, 418
- Xavier, Francis 545, 546
 Xia Gui 7, 11, 23, 75, 99, 123, 154, 206, 310, 327, 328, 333, 335, 336, 338, 340, 344, 345, 346, 348, 353
 Xianyu Shu 353, 354, 356, 358
 Xiao Tong 274
 Xie He 27, 34, 36, 37, 107, 133, 147, 160, 200, 227, 271, 287, 289, 290, 291, 296, 298, 299, 328, 330
 Xie Sun 377
 Xu Beihong 7, 395, 398, 402, 403, 406, 409, 410, 411, 412, 413, 416, 420
 Xu Daoning 101, 149
 Xu Wei 113, 136, 207, 222, 367, 368, 369, 370, 377, 378, 407
 Xu Zenqing 367
 Xuanzong 181, 364, 366
 Xunzi 165, 171, 173, 174
- Zao Woju-Ki (Zhao Wuji) 395
 Zavadskaja, Jelena 12, 37, 45, 281, 314, 315, 316, 325
 Zeami Motokyo 8, 428, 431, 435, 491, 492, 495, 497, 509, 510, 511, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 536, 599, 601
 Zekkai Chushino 525
 Zeng Xi 414
 Zhang Daqian 7, 400, 403, 409, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420
 Zhang Hu 125, 128, 135, 193, 198

- Zhang Yanyuan 7, 28, 36, 38, 39, 125, 204, 205,
264, 267, 268, 269, 270
- Zhang Maoxun 222
- Zhang Qi 374
- Zhang Shunzi 353
- Zhang Xu 113, 135, 136, 137, 192, 457, 458
- Zhang Zao 266
- Zhang Zhihe 266
- Zhang Zixiani 269
- Zhao Yong 353, 356, 358
- Zhao Mengfu 7, 61, 107, 193, 196, 199, 321, 351,
353, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 371, 373
- Zhao Mengjian 189
- Zheng Fu 370
- Zheng Guangzu 221
- Zhu Da 29, 148, 370, 374, 376, 377, 378, 387,
407, 414
- Zheng Xie (Zheng Banqiao) 193, 196, 207, 358,
376
- Zhong Li 140
- Zhong Rong 186, 274
- Zhou Fang 266
- Zhou Lianggong 376
- Zhu Yuanzhang 210
- Zhu Yunming 367
- Zhu Jingxuan 7, 35, 107, 112, 264, 265, 266, 267,
272
- Zhu Quan 221
- Zhuangzi 7, 27, 43, 47, 48, 53, 56, 57, 58, 59, 60,
62, 112, 113, 124, 125, 162, 173, 175, 176, 224,
225, 226, 227, 239, 241, 242, 243, 244, 247,
248, 249, 250, 251, 252, 276, 283, 322, 402,
485
- Ziran Rao 39
- Zong Baihua 402
- Zong Bing 27, 34, 37, 89, 111, 118, 147, 202,
227, 258, 273, 274, 285, 286, 287, 288, 289,
296, 298

ESTHÉTIQUE ET THÉORIE D'ART TRADITIONNELLE EN EXTRÊME-ORIENT

Table des matières

Avant-propos / 9

Première partie. **CHINE**

L'ESTHÉTIQUE CHINOISE TRADITIONNELLE DANS L'ANALYSE COMPARATIVE / 14

La force de la tradition et la conception chinoise de l'esthétique / 14

Le canon esthétique et artistique chinois / 20

Périodisation de l'histoire de la pensée esthétique / 25

L'originalité des traités d'esthétique et de théorie de l'art / 29

La spécificité des catégories esthétiques chinoises / 41

L'idée de la puissance inépuisable du vide / 46

L'harmonie – catégorie fondamentale de l'esthétique / 51

Le naturel, la simplicité, la pureté et la sobriété / 59

L'ORIGINALITÉ DU PHÉNOMÈNE ARTISTIQUE CHINOIS / 65

La conception de l'art / 65

Les styles, les écoles et les mouvements artistiques / 72

Le langage mystérieux des symboles / 77

Les systèmes de perspective / 89

Subtilités de la pensée en matière de composition / 94

**L'ARTISTE, LA CONCEPTION DU PROCESSUS DE CRÉATIVITÉ ARTISTIQUE
ET L'ŒUVRE D'ART / 103**

L'image de l'artiste / 103

Le rapport de l'artiste avec la nature / 114

Considérations sur le processus de créativité artistique / 120

Le vin, les produits hallucinogènes et les manifestations de la folie dans l'art / 134

L'œuvre d'art et les formes de son existence / 138

Espace, temps et forme artistique / 143

Les fonctions esthétiques du rythme et la magie de la ligne / 149

La couleur et l'absence de couleur / 156

LE SYSTÈME HIÉRARCHIQUE DES ARTS / 165

La spécificité du système artistique chinois / 165

La musique comme réflexion sur l'harmonie du monde / 168

Le culte de la poésie / 182

L'essor de la visualité dans la calligraphie / 187

La peinture en tant que poésie silencieuse / 198

La diversité des formes sculpturales / 207

L'esthétique des jardins chinois / 211

La musique et les principes esthétiques du drame / 218

ESTHÉTIQUE PHILOSOPHIQUE ET ARTISTIQUE / 224

Deux courants de pensée esthétique / 224

Le livre des mutations (*Yijing*) et les sources de l'esthétique philosophique / 229

Confucius et la tradition esthétique confucianiste / 234

L'esthétique du taoïsme classique (Laozi and Zhuangzi) / 239

Tradition esthétique du chan / 253

LE DÉVELOPPEMENT DE L'ESTHÉTIQUE ET DES BEAUX-ARTS / 264

L'historiographie des beaux-arts (Zhu Jingxuan, Zhang Yanyuan, Guo Rouxu) / 264

Les sources aux origines de la critique d'art / 273

L'ère des Tangs et des Cinq dynasties (Wang Wei, Jing Hao, Li Cheng) / 291

L'ère des Song du Nord (Fan Kuan, Su Shi, Mi Fu, Guo Xi, Li Tang) / 304

La révélation de la peinture de paysage des Song du Sud

(Laing Kai, Ma Yuan, Ma Lin, Xia Gui, Mu Qi) / 333

Essor de l'intimité durant l'ère Yuan (Zhao Mengfu, Wu Zhen, Ni Zan, Huang Gongwang) / 351

LA RENAISSANCE DES TRADITIONS DURANT L'ÈRE MING ET QING / 366

La canonisation de la peinture paysage / 366

Modification des idéaux esthétiques au début de l'ère des Qing / 374

La philosophie de l'art de Shi Tao d'une « ligne unique » / 378

L'esthétique de Wang Gai / 384

Les bouleversements du 19^{ème} siècle et leur impact / 387

LE CREPUSCULE DES TRADITIONS ET LA MODERNISATION / 392

Les changements dans la pensée esthétique au début du 20^{ème} siècle / 392

La continuation de Huang Binhong des traditions d'intellectuels / 403

Le foyer national de Qi Baishi / 406

Xu Beihong polyvalence / 409

Le génie de Zhang Daqian et la force des traditions / 409

L'esthétique maoïste du « réalisme révolutionnaire » et les contradictions du développement artistique post-maoïste / 420

Deuxième partie. JAPON

LES SOURCES DE L'ESTHÉTIQUE ET LA THÉORIE DE L'ART / 426

Les particularités originales de l'esthétique traditionnelle japonaise / 426

Périodisation de l'histoire de la pensée esthétique / 433

Schinto et les sources de l'esthétique et la culture d'art / 436

Le développement de la poésie et l'esthétique littéraire / 445

LA CULTURE ARISTOCRATIQUE HEIAN / 449

Les traits principaux de la culture et l'esthétique Heian / 449

Le devenir de l'esthétique et l'art de la calligraphie / 454

Les principes esthétiques de la peinture *yamato-e* / 459

Le tournant de l'esthétique de Ki-no Tsurayuki vers les traditions nationales / 463

L'esthétique littéraire Sei Shōnagon et Murasaki Shikibu / 467

LES IDÉAUX ZEN ESTHÉTIQUES À L'ÉPOQUE KAMAKURA / 476

L'essor du bouddhisme Zen / 476

L'art comme moyen de transmission de l'expérience zen / 484

Les catégories principales des esthétiques zen / 490

Les principes de l'esthétique et l'art zen / 494

« La voie de l'art » et l'essor de l'influence des idéaux esthétiques zen / 500

L'ÉPOQUE DE MUROMACHI / 506

L'époque de Muromachi et l'esthétique de la poésie *renga* de Nijō Yoshimoto / 506

L'esthétique du théâtre Zeam Nō / 510

La naissance de la calligraphie zen / 522

Les principes esthétiques de la peinture monochrome *sumi-e* / 525

L'esthétique de peinture Ikkyū Sōjun / 533

L'esthétique du paysage Sesshū / 538

LE DÉCOLLAGE DES IDÉES DE LA RENAISSANCE À L'ÉPOQUE MOMOYAMA / 544

Les lignes spécifiques de l'esthétique de la Renaissance japonaise / 544

L'esthétique des jardins japonais / 552

L'esthétique de « la voie de thé » / 557

L'esthétique de la cérémonie de thé Sen-no Rikyū / 566

Les écoles de peinture décorative et les principes de l'esthétique Tosa Mitsuoki / 577

Les écoles de peinture de Unkoku, Hasegawa et Soga / 582

L'ÉPOQUE DE EDO / 585

Les lignes originales de l'esthétique et l'art de XVII siècle / 585

L'esthétique de l'école des sciences nationales / 589

L'esthétique de Nishikawa Sukenobu / 593

L'esthétique du théâtre de marionnettes (*bunraku*) Hikamatsu Monzaemon / 595

Le fondement de l'esthétique et l'art de Matsuo Bashō / 602

L'école de peinture de Kyōtō (Honami Kōetsu, Tawarya Sōtatsu, Ogata Korin) / 609

La Renaissance de la calligraphie et l'esthétique de Yushō / 614

Les principes esthétiques des écoles de la peinture spontanée *haiga* et *zenga* / 619

L'esthétique pittoresque de l'école *bunjinga* (*nanga*) / 624

L'esthétique de la gravure japonaise classique *ukiyo-e* / 636

Résumé en anglais / 653

Bibliographie / 670

Le périodisation de l'histoire chinoise et japonaise / 694

Liste des traités d'esthétique chinois / 696

Glossaire des termes / 698

Index des personnes / 702

Table des matières en français / 710

Table des matières en anglais / 713

Table des matières en russe / 716

EAST ASIAN TRADITIONAL AESTHETICS AND ART THEORY

Table of Contents

Preface / 9

First Part. **CHINA**

TRADITIONAL CHINESE AESTHETICS IN COMPARATIVE ANALYSIS / 14

Growth of Tradition and Chinese Concept of Aestheticism / 14

Chinese Aesthetical–Artistic Canon / 20

Periodisation of History of Aesthetic Thought / 25

Theoretical Treatises of Aesthetics and Fine Arts / 29

Distinctiveness of Chinese Aesthetic Categories / 41

The Idea of Inexhaustible Potency of Emptiness / 46

Harmony – the Fundamental Category in Aesthetics / 51

Naturalness, Simplicity, Purity and Plainness / 59

THE ORIGINALITY OF CHINESE ART PHENOMENON / / 65

Conception of Art / 65

Art Style, Art School and Art Movement / 72

Mysterious Language of Symbols / 77

Systems of Perspective / 89

Subtleties of Compositional Thought / 94

THE ARTIST, CONCEPTION OF ARTISTIC CREATIVE PROCESS AND WORK OF ART / 103

The Image of Artist / 103

Artist's Relationship with Nature / 114

Peculiarities of the Process of Artistic Creativity / 120

Wine, Hallucinogenic Materials and Manifestations of Madness in Art / 134

Work of Art and the Forms of Its Material Being / 138

Space, Time and Artistic Form / 143

Aesthetic Functions of Rhythm and the Magic of Line / 149

Colour and Colourlessness / 156

CONTOURS OF THE HIERARCHICAL SYSTEM OF ARTS / 165

Peculiarities of Chinese System of Arts / 165

Music as a Reflection of the Universe's Harmony / 168

The Cult of Poetry / 182

The Rise of Visuality in Calligraphy / 187

Painting as Silent Poetry / 198

Diversity of Sculptural Forms / 207

Artistic Aesthetics of Chinese Gardens / 211

Music and Aesthetic Principles of Drama / 218

PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC AESTHETICS / 224

Two Currents of Aesthetic Thought / 224

The Book of Changes (*Yijing*) and the Sources of Philosophical Aesthetics / 229

Confucius and the Spread of Confucianist Aesthetic Tradition / 234

Aesthetics of Classical Philosophical Daoism (Laozi and Zhuangzi) / 239

The Tradition of Chan Aesthetics / 253

DEVELOPMENT OF AESTHETICS AND FINE ARTS / 264

Historiography of the Fine Arts (Zhu Jingxuan, Zhang Yanyuan, Guo Rouxu) / 264

Peculiarities of Early Aesthetics of Fine Arts / 273

The Era of the Tang and Five Dynasties (Wang Wei, Jing Hao, Li Cheng) / 291

Landscape Aesthetics of the Northern Song (Fan Kuan, Su Shi, Mi Fu, Guo Xi, Li Tang) / 304

The Rise of the Southern Song's Landscape Painting

(Liang Kai, Ma Yuan, Ma Lin, Xia Gui, Mu Qi) / 333

The Rise of Intimacy during the Yuan Period

(Zhao Mengfu, Wu Zhen, Ni Zan, Huang Gongwang) / 351

REVIVAL OF TRADITIONS DURING THE MING AND QING PERIODS / 366

Canonizing of Landscape Painting / 366

The Changes of Aesthetic Ideals in the Qing Era / 374

Shi Tao's Art Philosophy of "One Line" / 378

Wang Gai's Aesthetics / 384

19th Century's Upheavals and their Impact / 387

TWILIGHT OF TRADITION AND THE CHALLENGES OF RAPID MODERNIZATION / 392

Changes in Aesthetic Thought in the Beginning of the 20th Century / 392

Huang Binhong's Continuation of Intellectuals' Traditions / 403

Qi Baishi's National Focus / 406

Xu Beihong's Universality / 409

The Genius of Zhang Daqian and the Power of Tradition / 413

Maoist Aesthetics of "Revolutionary Realism" and Contradictions
of Post-Maoist Artistic Development / 420

Second Part. JAPAN

THE SOURCES OF AESTHETICS AND ART THEORY / 426

Specific Features of Traditional Japanese Aesthetics / 426

Periodization of the History of Aesthetic Thought / 433

Shinto and the Origins of Aesthetics and Artistic Culture / 436

Development of Poetry and Literary Aesthetics / 445

ARISTOCRATIC CULTURE OF HEIAN / 449

Main Features of Heian Culture and Aesthetics / 449

Formation of Calligraphic Aesthetics and Art / 454

Aesthetic Principles of *Yamato-e* Painting / 459

The Turn of Ki-no Tsurayuki's Aesthetics towards National Traditions / 463

Literary Aesthetics of Sei Shōnagon and Murasaki Shikibu / 467

ZEN AESTHETIC IDEALS DURING THE PERIOD OF KAMAKURA / 476

- The Rise of Zen Buddhism / 476
- The Art as the Transmission Medium of Zen Experience / 484
- Main Categories of Zen Aesthetics / 490
- The Principles of Zen Aesthetics and Art / 494
- The “Way of Art” and the Growing Influence of Zen Aesthetic Ideals in Poetry / 500

MUROMACHI PERIOD / 506

- The Muromachi Period and Nijō Yoshimoto’s Aesthetics of *Renga* Poetry / 506
- Zeami Nō Theater Aesthetics / 510
- The Origins of Zen Calligraphy / 522
- Aesthetic Principles of *Sumi-e* Monochrome Painting / 525
- Ikkū Sōjun’s Artistic Works / 533
- Aesthetics of Sesshū Landscape Painting / 538

THE RISE OF IDEAS OF RENAISSANCE DURING THE MOMOYAMA PERIOD / 544

- Distinctive Features of the Japanese Renaissance / 544
- Aesthetics of the Japanese Gardens / 552
- Aesthetics of “the Way of Tea” / 557
- Sen-no Rikyū Aesthetics of the Tea Ceremony / 566
- The Schools of Decorative Painting and Principles of Tosa Mitsuoki / 577
- The Unkoku, Hasegawa and Soga Schools of Painting / 582

EDO PERIOD / 585

- Distinctive Features of Aesthetics and Art in the 17th Century / 585
- Aesthetics of School of National Sciences / 589
- Nishikawa Sukenobu’s Aesthetics / 593
- Hikamatsu Monzaemon’s Aesthetics of Puppet Theatre (*Bunraku*) / 595
- Matsuo Bashō’s Aesthetics and Art / 602
- The Rise of Kyōto Painting (Honami Kōetsu, Tawarya Sōtatsu, Ogata Korin) / 609
- The Rebirth of Calligraphic Art and Yushō’s Aesthetics / 614
- Aesthetic Principles of the *Haiga* and *Zenga* Schools of Spontaneous Painting / 619
- Aesthetics of *Bunjinga* (*Nanga*) Painting / 624
- Aesthetics of the Japanese Classical Engraving of *Ukiyo-e* / 636

- Summary in English / 653
- Bibliography / 670
- The Periodization of Chinese and Japanese History / 694
- List of Chinese Aesthetic Treatises / 696
- Glossary of Terms / 698
- Index of Persons / 702
- Table of Contents in French / 710
- Table of Contents in English / 713
- Table of Contents in Russian / 716

ТРАДИЦИОННАЯ ЭСТЕТИКА И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Содержание

Введение

Первая часть. **КИТАЙ**

**ФЕНОМЕН ТРАДИЦИОННОЙ ЭСТЕТИКИ И ИСКУССТВА КИТАЯ В ПЕРСПЕКТИВЕ
СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА / 14**

Сила традиции и понимание эстетического / 14

Китайский эстетический художественный канон / 20

Периодизация истории эстетической мысли / 25

Трактаты эстетики и теории искусства / 29

Своеобразие китайских эстетических категорий / 41

Идея неиссякаемой потенции пустоты / 46

Относительность концепции гармонии и красоты / 51

Натуральность, простота, чистота и пресность / 59

СВОЕОБРАЗИЕ ФЕНОМЕНА КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА / 65

Понимание искусства / 65

Художественный стиль, школа и направление / 72

Таинственный язык символов / 77

Перспективные системы / 89

Тонкости композиционного мышления / 94

**ХУДОЖНИК, ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ / 103**

Образ художника / 103

Связь художника с природой / 114

Своеобразие процесса художественного творчества / 120

Вино, галлюциногенные средства и проявления психической патологии в творчестве / 134

Произведения искусства и формы его бытия / 138

Пространство, время и художественная форма / 143

Эстетические функции ритма и магия линии / 149

Цвет и бесцветие / 156

ИЕРАРХИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ИСКУССТВ / 165

Своеобразие китайской системы искусств / 165

Музыка как отражение гармонии вселенной / 168

Культ поэзии / 182

Взлет образного начала в каллиграфии / 187

Живопись как тихая поэзия / 198

Разнообразие форм скульптуры / 207

Эстетика искусства китайских садов / 211

Связи искусства драмы с музыкой / 218

ФИЛОСОФСКАЯ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА / 224

Два потока развития эстетической мысли / 224

«Книга перемен» (Ицзин) и истоки философский эстетики / 229

Конфуций и конфуцианская эстетическая традиция / 234

Эстетика классического философского даоизма (Лао цзы и Чжуан цзы) / 239

Традиция эстетики чань / 253

РАЗВИТИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА / 264

Становление искусствоведческой историографии

(Чжу Цзисюань, Чжан Яньюань, Го Жосюй) / 264

Своеобразие искусствоведческой эстетики / 273

Эстетика периодов правления Тан и Пяти династий (Ван Вэй, Цзин Хао, Ли Чэн) / 291

Пейзажная эстетика Северной Сун (Фань Куань, Су Ши, Ми Фу, Го Си, Ли Танг) / 304

Взлет пейзажной живописи Южной Сун (Лян Кай, Ма Юань, Ма Линь, Ся Гуй, Му Ци) / 333

Рост влияния интимности в эпоху Юань (Чжао Мэнфу, У Чжен, Ни Цзан, Хуан Гунван) / 351

МЕТАМОРФОЗЫ ТРАДИЦИЙ В ЭПОХИ МИН И ЦИН / 366

Канонизация пейзажной живописи / 366

Смена эстетических идеалов в начале эпохи Цин / 374

Философия искусства «единой линии» Ши Тао / 378

Эстетика Ван Гайя / 384

Потрясения XIX века и их последствия для развития эстетической мысли и искусства / 387

ЗАКАТ ТРАДИЦИЙ И МОДЕРНИЗАЦИЯ / 392

Изменения в эстетической мысли начала XX века / 392

Продолжение традиций интеллектуалов в творчестве Хуан Биньхуна / 403

Народность Ци Байши / 406

Универсализм Сюй Бейхуна / 409

Гений Чжан Дацянь и сила традиций / 413

Эстетика маоистского «революционного реализма» и противоречия постмаоистского искусства / 420

Вторая часть. ЯПОНИЯ

ИСТОКИ ЭСТЕТИКИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА / 426

Своеобразные черты традиционной японской эстетики / 426

Проблемы периодизации / 433

Синтоизм и истоки эстетики и художественной культуры / 436

Развитие поэзии и литературной эстетики / 445

АРИСТОКРАТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ХЕЙЯН / 449

Основные черты культуры и эстетики Хейян / 449

Становление эстетики каллиграфии / 454

Эстетические принципы живописи ямато-э / 459

Эстетика Ки-но Цураюки / 463

Литературная эстетика Сей Сонагон и Мурасаки Сикибу / 467

ДЗЭНСКИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕАЛЫ В ЭПОХУ КАМАКУРЫ / 476

Подъем дзэнбуддизма / 476

Искусство как средство передачи дзэнского опыта / 484

Основные категории дзэнской эстетики / 490

Принципы эстетики и искусства дзэн / 494

“Путь искусства” и рост влияния дзэнских эстетических идеалов / 500

РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ МУРОМАЧИ / 506

Эпоха Муромачи и эстетика поэзии рэнга Нидзё Ёсимото / 506

Zeam Nō Театральная эстетика / 510

Зарождение дзэнской каллиграфии / 522

Эстетические принципы монохромной живописи суми-э / 525

Живописная эстетика Иккю Содзюна / 533

Эстетика пейзажной живописи Сессю / 538

ВЗЛЕТ ИДЕЙ РЕНЕССАНСА В ЭПОХУ МОМОЯМА / 544

Специфические черты эстетики японского ренессанса / 544

Эстетика японских садов / 552

Эстетика “чайного пути” / 557

Эстетика чайной церемонии Сен-но Рикю / 566

Школы декоративной живописи и принципы живописной эстетики Тоса Мицүёки / 577

Живописные школы Ункоку, Хасегава и Сога / 582

ЭПОХА ЭДО / 585

Своеобразные черты эстетики и искусства XVII века / 585

Эстетика школы национальных наук / 589

Эстетика Нисикава Сукенобу / 593

Эстетика театра кукол (бунраку) Хикаматсу Мондзяемона / 595

Эстетика и искусство Мацую Басё / 602

Живописная школа Киото (Хонъами Коэцу, Таварае Сотацу, Огата Корин) / 609

Возрождение каллиграфии и эстетика Юсё / 614

Эстетические принципы школ спонтанной живописи хайга и дзэнга / 619

Живописная эстетика школы бундзинга (нанга) / 624

Эстетика японской классической гравюры укиё-э / 636

Резюме на английском языке / 653

Литература и источники / 670

Периодизация истории Китая и Японии / 694

Основные трактаты традиционной эстетики китайской каллиграфии, живописи и музыки / 696

Словарь терминов / 698

Список личных имен / 702

Содержание на французском языке / 710

Содержание на английском языке / 713

Содержание на русском языке / 716

Monografija yra trilogijos „Estetikos ir meno filosofijos idėjų istorija: Rytai–Vakarai“, skirtos visuotinės estetikos, meno filosofijos ir meno teorijos idėjų analizei, antroji knyga. Šį veikalą galima traktuoti kaip daugiau nei tris dešimtmečius jo autoriaus darytų komparatyvistinių Rytų Azijos tradicinės estetikos minties ir meno teorijos tyrinėjimų konceptualią sintezę. Tai tarpdalykinis humanitarinės krypties veikalas, aprėpiantis visus pagrindinius kinų ir japonų tradicinės estetikos ir meno teorijos raidos etapus plačioje lyginamosios analizės perspektyvoje.

Monografijos adresatas yra dvejopas: profesionalioji akademinė auditorija ir visuomeninė aplinka, kūrybinė inteligentija, menininkai. Ji gali būti naudinga aukštųjų mokyklų dėstytojams, studentams, kultūros darbuotojams, visiems, besidomintiems aktualiomis humanistikos, kultūros, estetikos ir meno istorijos problemomis.

ESTETIKOS IR MENO FILOSOFIJOS IDĖJŲ ISTORIJA: RYTAI-VAKARAI

Antanas Andrijauskas

Rytų Azijos tradicinė estetika ir meno teorija

Redaktorė Margarita Dautartienė

Maketavo Daiva Mikalainytė

Viršelio dailininkė Skaistė Ašmenavičiūtė

Tiražas 300 egz.

Išleido Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105, Vilnius

Spausdino UAB „Standartų spaustuvė“, S. Dariaus ir S. Girėno g. 39, LT-02189 Vilnius